الخطاب النقدي

في كتاب حافظ وشوقي لطه حسين

د. احمد مطلوب

كلية الاداب - جامعة بغداد

شغل طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) النقاد والباحثين وهو حي يسعى بينهم وشغلهم بعد موته ولايزال الكتاب يبحثون في فكره وادبه وهم بين مؤيد مقتنع بآرائه او رافض لأفكاره، وماذاك الا لان الرجل كان قوياً في شخصيته عظيماً فيما اثار من قضايا فكرية وادبية. والنقد من ابواب نتاجه الجم فقد اهتم به منذ عهد مبكر وكان يصدر في ذلك عما قراه في التراث العربي وعما اخذه من آراء بدات تاتيه من اتصاله بالجامعة المصرية القديمة وبما كان ينشره دعاة الاصلاح والمتاثرون بالثقافة الاجنبية. ولعل دراسته لابي العلاء المعري كانت اول كتاب حاول فيه ان يغير مناهج البحث وان يكون للحياة الجديدة والتيارات الحديثة اثر في دراسة الادب ونقده.

وكان لدراسته في فرنسا أثر بالغ في تحول ذوقه وحسه الادبي، اذ بدأ بعد عودته من البعثة في عام ١٩١٩م يؤسس منهجاً فكرياً ويضع صوى لدراسة الادب ونقده. وعلى الرغم مما أثار من قضايا ودخل في معارك سياسية وأدبية ظل شامخاً لايتزعزع وظلت أفكاره تنمو لتثمر الادب الرفيع والدراسات المثيرة ومن ذلك ماكتب من مقالات في السياسة والجديد والمقتطف والهلال مابين سنة ١٩٢٢ و١٩٣٣[١]م تعرض فيها لحافظ وشوقي ثم أعاد قراءتها بعدِ وفاتهما ورأى انه مازال عند آرائه التي أذاعها فيها على مضي الوقت واختلاف الظروف فلم يرَ بأساً من ان يجمعها وينشرها في كتاب كما يفعل غيره من الكتاب والنقاد ثم أصدرها سنة ١٩٣٣م باسم (حافظ وشوقي)[٢] وهدفه ان تشيع هذه الصحف وان يقرأها من لم يطلع عليها وهيَ أوراق منشورة في صحف سيارة. كتبها ليبدي رأيه في أعظم شاعرين في ذلك العهد وينقد شعرهما لأنه يرى (ان النقد صنيعة يسديها الناقد الى الكتاب والشعراء).

وان (هؤلاء الكتاب والشعراء يستفيدون من النقد أكثر مما يخسرون)[٣] وان (سكوت النقاد عن نقد الكتابة والشعر إماتة للادب)[٤] ولم يخرج في مقالاته عما سار عليه في مقالاته النقدية الاخرى فهو تأثري انطباعي في أغلب الاحيان الا ماحتاج الى تمخيص وتدقيق للروايات والاخبار، وليس في شعر الشاعرين مايحتاج الى مثل ذلك لانهما معاصران لم يقع انتحال في شعرهما او تضطرب - روايته. وقد انطلق من تشبيهه الادب بالمرآة التي تعكس صورة صاحبها فهو - اي الادب - يعكس نفسية منشئه وما يعتمل فيها وهذه فكرة لازمته في أعماله الادبية والنقدية[٥] وكرر هذا التشبيه كثيراً فهو يقول (الشعر الجيد يمتاز قبل كل شئ بأنه مرآة لما في نفس الشاعر من عاطفة. مرآة تمثل هذه العاطفة تمثيلاً فطرياً بريئاً من التكلف والمحاولة، فاذا خلت نفس الشاعر من عاطفة او عجزت هذه العاطفة عن ان تنطق لسان الشاعر بما يمثلها فليس هناك شعر وانما هناك نظم لاغناء فيه)[٦] ويقول: لاأعرف بين شعراء هذه الايام شاعراً جعلته طبيعته مرآة صافية صادقة لحياة نفسه ولحياة شعبه كحافظ رحمه الله)[٧]وقد ذكر طه حسين بعض الاسس العامة قبل ان يخوض في نقد الشاعرين ومن ذلك تصوره للفن والشعر، فالمثل الأعلى في الفن (إنما هو هذا النحو الذي يحقق هذا المجال الفني الخالد الواحد في أحسن صورة وفي أشدها بالذوق اتصالاً وللنفس ملاءمة)[٨] والمثل الاعلى للشعر هو (هذا الكلام الموسيقيّ الذي يحققه الجمال الخالد في شكل يلائم ذوق العصر الذي قيل فيه ويتصل بنفوس الناس الذين ينشد بينهم ويمكنهم ان يذوقوا هذا الجمال حقاً فيأخذوا بنصيبهم النفسي من الخلود)[٩] اي لابد للشعر من ان تتحقق فيه ثلاثة أمور:

الاول: الموسيقى.
الثاني: الجمال الفني.
الثالث: الملاءمة لذوق العصر.

وادى هذا الى القول بأن (الشعر المصري الحديث لايلائم الذوق المصري الحديث)[١٠] بخلاف الشعر القديم، لماذا؟ لأن (لشعر القدماء معنى في أذواقنا لانه يمثل حقيقة من الحقائق هي حياة القدماء ويمثلها بصورة تلائمها، ولكن الشعر الحديث ليس له هذا المعنى لأنه لا يمثل حياة القدماء اذ هو لم ينشأ لتمثيلها ولا يمثل حياتنا الحاضرة لأن لغته وشكله وانحاءه في التمثيل والتصوير لم تنشأ لتمثيل الحياة)[١١].

ومن هنا كان النثر الحديث أرقى منه لان (الشعر بعيد كل البعد عن ان يصل الى حيث وصل النثر من الرقي والقوة والمرونة وان الشعراء بعيدون كل البعد عن ان يصلوا الى ماوصل اليه الكتاب من التمايز بألفاظهم وأساليبهم وآرائهم وشخصياتهم وأن يستقلوا عن القدماء من فحول الشعراء[١٢] وعلة ذلك ان الشعراء (مرضى بشيء من الكسل العقلي بعيد الأثر في حياتهم الادبية فهم يزدرون العلم والعلماء ولايكبرون الا انفسهم ولايحفلون الابها، وهم لذلك اشد اناس انصرافاً عن القراءة والدرس والبحث والتفكير، وكيف يقرأون او يبحثون وهم أصحاب خيال، ومن شأن الخيال ان يصعد في السماء بجناحيه في غير تفكير ولابحث؟)[١٣] ولهذا الرأي أثر في نقد شعر حافظ وشوقي اذ وقف عند طبيعتهما وثقافتهما وقال: (فاما طبيعة حافظ فيسيرة جداً لاغموض فيها ولاعسر ولا التواء، وهذا اليسر هو الذي يحببها الينا وهو الذي يجعلها في الوقت نفسه فقيرة قليلة الحظ من الخصب والفن)[١٤] فليس لحافظ ثقافة عربية واسعة، وليست له معرفة بالتيارات الأدبية الغربية، اما شوقي فهو اوسع ثقافة واعمق معرفة فهو يحسن (التركية وكان متقناً للفرنسية قد برع فيها نطقاً وفهماً وكان في اول أمره كثير القراءة حريصاً على الفهم فقرأ كثيراً، وفهم كثيراً، وتمثلت نفسه ماقرأ ومافهم، وانضم الى هذه العناصر التي كانت تركّب طبيعته عنصر جديد هو العنصر الفرنسي الذي عمل في عقله وخياله ومزاجه كله ونمت العناصر الاخرى بالقراءة وبالحياة. عاشر شوقي العرب في شعرهم وأدبهم فعظم حظه من العربية، وعاشر الترك في حياته اليومية واتصل بهم اشد اتصال فعظم العنصر التركي فيه)[١٥]. ولكنه – على الرغم من هذه الثقافة لم يصب الهدف في بعض شعره ولم تعنه ثقافته من الوقوع في لبس او خطأ لانه لم يعاشر (اليونان كما عاشر قدماء العرب)[١٦] ولذلك لم يوفق في قصيدته التي قالها في احمد لطفي السيد مترجم كتاب الاخلاق لارسطو اذ خلع صفات افلاطون على ارسطو وبعبارة[١٧] طه حسين: (أراد شوقي ارستطاليس وأراد الله افلاطون)، ووصم شوقي وحافظاً واحمد نسيم بالجهل بما تحدثوا عنه في مدحهم للسيد ايضاً فهم:

(لم يقرأوا كتاب الاخلاق ولم يقدروه قدره ولم يفطنوا للغرض من تأليفه ومن ترجمته، فهم قد فتنوا بلفظ الاخلاق وخيل اليهم ان ارستطاليس قد قصد الى إصلاح الاخلاق يوم الفه وان لطفي قصد الى اصلاح الاخلاق يوم ترجمه، ولعل الرجلين قد فكرا في شئ من هذا، ولكني استطيع ان أوكد للشعراء والكتاب ان الغرض الاول من تأليف الكتاب وترجمته علمي لاعملي وان المؤلف والمترجم أرادا خدمة الفلسفة قبل ان يفكرا في الوعظ والارشاد[١٨]. وشوقي أحق الشعراء الثلاثة بأن يعاتب في هذا الموضوع لانه (من بينهم قد تعلق بارستطاليس وأراد ان يشيد بذكره ويرفع من شأنه)[١٩].

وكان لثلاثية تين في الجنس والبيئة والزمان أثر في فهم طه للادب ونقده، فقد أرجع شعر الشاعرين الى البيئة والجنس، فحافظ عربي عاش في بيئة فقيرة وتعلم ولكن في فقر وبؤس وارتحل ولكن الى حيث الكد الذي لايفيد والغناء الذي لايغني الى حيث الشمس المحرقة أبداً، حيث الطبيعة المظلمة الى حيث الجمال الجافي الغليظ – إن صحّ ان يكون الجمال جافياً غليظاً – الى حيث الجهل الذي لاغور له والظلمة التي لايتميز فيها شئ)[٢٠] هذه طبيعة حافظ، اما طبيعة شوقي (فشئ آخر معقدة ينبئنا شوقي نفسه بتعقيدها، فيها أثر من العرب وأثر من الترك وأثر من اليونان وأثر من الشركس. التقت كل هذه الآثار ومافيها من طبائع واصطلحت على تكوين نفس شوقي)[٢١] وسيطرت نزعة الجنس على طه حسين وارجع اليها نبوغ الشعراء الكبار ومنهم شوقي الذي (كان أشبه الناس بشعراء العصر العباسي الاول فهو لم يكن عربياً خالصاً وانما يرجع الى اجناس مختلفة التقت فيه واتيح له ان يأخذ منها خير مافيها وهو في ذلك يشبه الشعراء النابهين في العصر العباسي الاول يشبه بشاراً، ويشبه أبا نواس ويشبه مسلم بن الوليد وغيرهم من هؤلاء الشعراء الذين لم يكونوا عرباً ولكنهم اتقنوا العربية حتى تفوقوا فيها على العرب انفسهم واتقنوا الشعر العربي حتى تفوقوا فيه على الشعراء العرب الفحول)[٢٢] وهذا إسراف في إعطاء الجنس أهمية كبيرة في تكوين الانسان لانه ابن بيئته وزمانه، فهو ينشأ على الفطرة ويتكون بثقافة عصره وبيئته، وقد نشأ شوقي في بيئة عربية وتثقف ثقافة عربية قبل ان

يرحل الى فرنسا ويلم بالثقافة الاجنبية، وشعره يدل على انه عربي في نزعته وميوله وذوقه وليس للتركية والشركسية أثر فيه. ونقد طه للشاعرين تأثري انطباعي وهو أقرب الى نقد القدماء، وقد يكون للزمن الذي كتب فيه مقالاته أثر في هذا الاتجاه اذ لم تظهر التيارات النقدية المعاصرة وكان عمدته في نقده لمحات العرب النقدية وبعض ماأخذه من آراء تين وسانت بيف ولانسون، وحاول التوفيق بينها وان كانت الغلبة للثقافة والذوق العربيين، ولعل هذا المنحى في النقد يقرب النص الى القراء أكثر مما يقربه النقد القائم على الرموز والمعادلات او النظريات البعيدة عن الشعر العربي، وماكان لطه حسين في النصف الاول من القرن العشرين ان يذهب الى ابعد مما ذهب في نقد شعر حافظ وشوقي وهما ممثلا الثقافة العربية والبيئة العربية والذوق العربي في تلك الايام. وكانت اهم ملامح نقده لهما الوقوف على الفاظهما، ويبدى منذ اول وقفة عند الشاعرين نفوره من الالفاظ الغريبة وقد تجلى ذلك في (البؤساء) لفكتور هوجو الذي ترجمه حافظ فكأنه (لم يكتب في هذه السنة ولا لهذا الجيل) وكانه (كتب في غير هذا العصر، كتب ايام كانت اللغة العربية بدوية جزلة لم تخلع بعد أسمال البداوة ولم ترتدِ حلل الحضارة ايام كانت لغة الصحراء يصنعها الحداة والماتحون، أيام كانت لغة الاشداق الواسعة العريضة والشفاه الفخمة الغليظة لا الأفواه الضيقة الظريفة ولا الشفاه الناعمة الرقيقة، ثم هو يصف بهذه اللغة البدوية عواطف حضرية ومعانيَ حضرية، عواطف ومعانيَ نشأت في اوربا وفي نفس فيكتور هوجو. يصف بلغة رؤبة والعجاج وذي الرمة خواطر كتّاب الفرنسيين في القرن التاسع عشر)[٢٣] ومن هنا لم يعجب طه بالغريب او الاعجمي في شعر الشاعرين ففي بيت شوقي:

أأم المالكين بني أمون/ ليهنك انهم نزعوا أموانا/ يقول: (لست أدري، لم أجد شيئاً من الصعوبة في إساغة هذا البيت، ويخيل اليّ أنه لو أسيغ لكان عسير الهضم ولعل مصدر هذا اسم «أمون» الاعجمي اذي وقع موقعاً فيه شئ من الحرج في هذه الصفحة العربية النقية، ولعل مصدر هذا بنوع خاص هذا الفعل الغريب الذي تكلفه الشاعر تكلفاً او اضطر اليه اضطراراً وهو (نزعوا) يستعمله الشاعر بمعنى (أشبهوا) ويمر به القارئ فلا يفهمه ويضطر الى ان يعطف على هذا الشرح الذي اضطر الشاعر نفسه الى ان يضعه، ولعله كان يستطيع ان يجد في سعة اللغة وثروتها مخلصاً من هذا الحرج وفرجاً من هذا الضيق فلا يقف ليشرح ولايضطر القارئ الى ان يقف فيقرأ الشرح. وهبه أنشد قصيدته إنشاد ولم ينشرها في (الاهرام) أتراه كان ينشد هذا البيت ثم يقطع الانشاد ويعمد الى هذا اللفظ الغريب فيفسره لسامعيه؟)[٢٤] وأخذ عليه وضع الاسم الاعجمي (كرنارفون) موضع القافية في قوله:[٢٥]

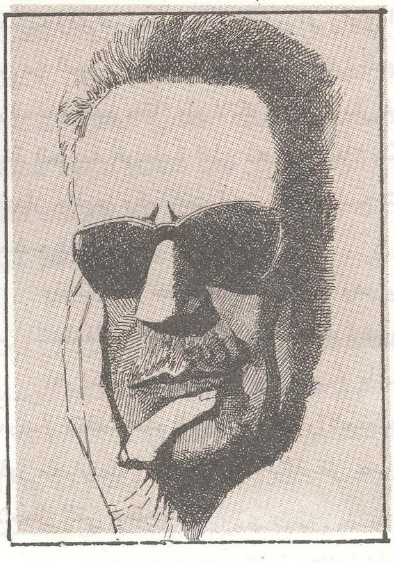
لك الاصل الذي نبتت عليه/ فروع المجد من كرنا رفونا/ ولايعجبه لفظ (الطنين) في البيت: وأخذك في فم الدنيا ثناء/ وتركك في مسامعها طنيناً/ لانه وجده (قلقاً في موضعه ضعيفاً كل الضعف غير ملائم لصدر البيت) الذي جاء (فخماً ضخماً واسعاً رائعاً) وجاء العجز (خاملاً ضئيلاً نحيفاً). وهل يستطيع احد ان يضع (الطنين) بإزاء هذا الثناء الذي ينطق به فم الدنيا؟ واين يقع (الطنين) هذا الصوت النحيل من هذا الثناء ثناء الدنيا الذي لاحد له)[٢٦]. وشعر حافظ جزل ولم تمنعه جزالته من ان يقع في الابتذال احياناً، فهو في قوله فيامصرُ اسجدي لله شكراً/ وتيهي واقعدي طرباً وقومي/ لم يترك للعامة شيئاً ومثل (هذه الالفاظ التي ابتذلت على السنة العامة كثير في القصيدة، وفي الحق ان ابتذال الالفاظ من أشد عيوب هذه المنظومة فانظر الى قوله:

فقد تم البناء وعن قريب/ تزف لك البشائر من نسيم/ أليس من كلام الأسواق؟ اليس غريباً ان يكون هذا الكلام من آثار حافظ الذي استعمل اشد الالفاظ غرابة واكثرها وحشية في كتاب البؤساء الذي استعمل (مسلاخ الشرة) ومايشبه (مسلاخ الشرة) من غريب الالفاظ. وهل عجز حافظ عن ان يتخير متين الكلام ورصينه في غير وحشية ولاابتذال. وانظر الى هذا البيت الذي ربما خيل الى الشاعر انه خفيف الروح:

أيأذن لي المليك البر أني/ أُهنئ مصر بالامر/ الكريم/أترى فيه لفظاً من الفاظ الشعر او معنى من معاني الشعر؟)[٢٧] وليس حكمه مقتصراً على هذا البيت وانما على القصيدة كلها فأول (مايؤذيك حين تقرأ هذه القصيدة خلو أبياتها جميعاً من كل معنى رائع او تصور بديع فانك تنتقل من البيت الى البيت فلا تجد الا الفاظاً مرصوفة وكَلِما منظومة يتلو بعضها بعضاً وتدل على معانيها اللغوية لااكثر ولا أقل، فاذا عمد الشاعر الى التشبيه او المبالغة او اي حيلة من هذه الحيل اللفظية التي يخلص للشعراء بها من المأزق لم يجد الا الفاظاً مألوفة ومعاني كثيراً ماردّدها الشعراء، وطرقاً من التعبير قد سئمها الناس)[٢٨] ورأى (ان حافظاً يحسن الاحسان كله اذا لم يضع هذه القصيدة فيما سينشر من أجزاء ديوانه فليس لها موضع في هذا الديوان)[٢٩]. ووجد في قول حافظ:[٣٠]

ترك المجال لغيره ورأى النجاة مع الفرار/ (شيئاً من

□ الشعر الجيد يمتاز بانه مرآة لما في نفس الشاعر من عاطفة.



الابتذال) وشعر بان (لفظ «مـع» شديـد القلق) ولو قال (ورأى الركون الى الفرار) لكان أحسن وهو لايحب (لقم الطريق) في قوله:

واجعل على لقم الطريق صوى تلوح لكل ساري/ اذ (قد يكون اللفظ صحيحاً ولكن ليس كل صحيح جيداً ملائماً للغة الشعر، واكبر الظن اننا مدينون بهذا البيت كله للفظ (الساري) فهو قافية والسرى يستتبع الصوى والاعلام، والصوى والاعلام تستتبع الطريق ولكنها لاتستتبع (لقم الطريق)[٣١].

وطه حسين لايعجب بالحلي البلاغية المتكلفة وقد حمد النثر الحديث؛ لانه تخلص من البديع الذي كان يرسف فيه في القرن التاسع عشر (ومثل هؤلاء الكتاب الذين يتكلفون الوان البديع والبيان في غير فائدة ولاجدوى مثل هذه المرأة أعوزها الجمال الفطري فهي تتكلف الزينة وأعوزها حر الحلي فهي تخدع الناس ببهرجه وزائفه)[٣٢] ولذلك كان (النثر العربي في هذا العصر جديداً كله او كالجديد، وكان الشعر العربي في هذا العصر قديماً كله او كالقديم. ومن هنا كثرت معارضة البارودي وشوقي وصبري وحافظ لفحول الجاهلية والاسلام في الشرق والغرب، ولم يكثر بين الكتاب الناثرين من تأثر بعبد الحميد او ابن المقفع او الجاحظ فان وجد منهم من تأثر بهؤلاء الكتاب فهم قليلون وتأثرهم ضيق محدود)[٣٣] وكان البديع في عصر ابي تمام يعجب جمهرة المتأدبين فأخذ منه هذا الشاعر ولكنه (لايعجبنا، فما اضطرار شوقي اليه لولا التقليد السخيف، وأي جمال في قوله:

> ماكان ماء سقاريا سوى سقر/ طغت فأغرقت الاغريق في اللهب/ لوانه وضع (اليونان) موضع (الاغريق) لاجتنب هذا الجناس الثاني، ولاحتفظ لبيته بشئ من الجمال الشعري فالصورة لابأس بها ولكن جناسين خليقان ان يفسدا اجمل الصور واروعها)[٣٤]

ويأخذ على شوقي انتقاله الرديئ من معنى الى معنى فهو بعد ان ختم المقطع الاول من قصيدته (توت عنخ آمون) بقوله:

فبالك هرة أكلت بنيها/ وماولدوا وتنتظر الجنينا/ انتقل من الحكمة الى موضوعه الذي عمد اليه فقال:

ألم المالكين بني آمون/ ليهنك انهم نزعوا امونا/ ولم يوفق الشاعر (الى حسن الانتقال)[٣٥] ولكنه وفق حينما انتقل في المقطع الاخير من القصيدة واوله:

زمان الفرد يافرعون ولى/ ودالت دولة المتجبرينا/ لانه مس وترا من أوتار قلب الناقد او الشعب فهو (يثب ويخيل اليك انه يخطو، يثب من عصر الفراعنة الى العصر الذي نعيش فيه فتراه شاعراً مصرياً يعيش في هذه السنة يحسّ مانحسّ، ويشفق مما نشفق منه، يحب الدستور ويكلف به ويتمنى على صاحب الجلالة في ألذ لفظ وأعذبه وفي أمتن اسلوب وأصفاه وفي أشد العبارات تمثيلاً لاصدق العواطف، يتمنى على صاحب الجلالة إصدار الدستور)[٣٦].

وطه كالقدماء يذم تتابع الاضافات ويراها ثقيلة ففي بيت حافظ:

بكتاب ارسطاليس تاج نوادر الفلك المدار /تتابعت الاضافات فقال الناقد: (الم يثقل عليك؟ اتحب هذه الاضافات؟)[٣٧].

ويمقت المبالغة الشديدة او المبتذلة والتكرار فانظر الى حافظ (حين اراد ان يقول إن صاحب الجلالة قد رفع شأن الازهر الشريف حين زاره كيف لم يستطع ان يقول الاشياء عادياً مبتذلاً يردده الناس جميعاً ويسمعه الناس جميعاً فلا يجدون فيه غرابة ولالذة فقال:

قضيت به الصلاة فكاد يزهى/ بزائره على ركن الحطيم/ فهل تجد في هذا البيت معنى ظريفاً او وصفاً رائعاً؟ وهل تجد في هذ المبالغة شيئاً من الجمال؟ وانظر الى مبالغة أخرى كيف أساء الشاعر أداءها فقال يريد ان يصف قوة النهضة المصرية وان يستنبط هذه القوة من شدة الخمول القديم:

افقنا بعد نوم فوق نوم/ على نوم كاصحاب الرقيم/ فهل تجد جمالاً او شعراً في كثرة هذا النوم اليس يذكرك هذا البيت بيتاً مثله قديماً وهو قوله:

فما للنوى جذ النوى قطع النوى/ كذاك النوى قطاعة لوصالي/ سمع الاصمعي هذا البيت فقال:

(لو سلط الله على كل هذا النوى شاة فأكلته)[٣٨].

وانكر على حافظ مبالغته الاخرى في قوله: ايهذا الثرى إلامَ

التمادي/ بعد هذا أأنت غرثان صادي/ أنت تروي من مدمع كل يوم/ وتغذى من هذه الاجساد/ قد جعلت الانام زادك في الدهر وقد آذن الورى بالنفاد/ فالتمس بعده المجرة وردا/ وتزود من النجوم بزاد/ قال طه: (فانظر الى هذين البيتين الاخرين فسترى فيهما مبالغة أشبه بمبالغة الناشئين في الشعر لاتستقيم مع العقل ولاتكاد تدل على شئ وكيف بشاعر يزعم ان التراب قد أكل الناس حتى كاد يأتي عليهم، وشرب الدموع حتى كاد يستغرقها، وينصح له ان يلتمس شرابه في المجرة وطعامه في النجوم)[٣٩].

ويقف عند قوافي حافظ فيقول عن احدى قصائده: (ومن أشد عيوب هذه القصيدة ان قوافيها غير مستقرة في مواضعها فقد تجد هذه القافية قلقة مضطربة وتشعر بأنها لم تأت إلا لأنّ الشاعر قد احتاج اليها، لم يدعُها المعنى وانما دعاها التكلف. انظر الى هذا البيت:

رأى فيك المعز زمان أعلى/ قواعده على ظهر الاديم/ ماتقول في (ظهر الاديم) وقد أراد الشاعر ان يقول الارض بل لم يرد ان يقول شيئاً الا في (المعز) رفع قواعد الازهر، ولعل قواعد المساجد والعمارات لاترتفع على ظهر الهواء. وانظر الى هذا البيت:

فشرفها بركبك وافتتحها/ وأسعدها بدستور تميم/ فانظر الى (تميم) هذه اليست نابية في موضعها؟ اليست تذكرك قول العامة (دستور تمام) ثم ما (شرفها بركبك)؟ هذه؟ وما (افتتحها؟) وانظر الى قوله:

فدار البرلمان أعز دار/ تشاد لطالب المجد الصميم/ اليس (المجد الصميم) لفظاً دعت اليه القافية؟)[٤٠] ويأخذ عليه (ميزان التجار) في قوله:

تزن الكلام كأنه ماس بميزان التجار/ ويقول: (فما (ميزان التجار) ومالحاجة اليه الا لانه قافية؟)[٤١].

ويقول في البيت:

عجل بها قبل الفسا — د وقبل عادية البوار/

ولكن أشد من هذه الضرورة نكراً (عادية البوار) التي جاءت لاأدري لماذا؟ أستغفر الله جاءت للقافية فأخرها راء وويل لشعرائنا من القافية)[٤٢] ويقول في ابيات شوقي:

وسريت من شعب الأمـ — ـب به الى وادي الصريم
فتجارت اللغتان لـ — ـغايات في الحب الصميم
لغة من الاغريق قيِّـ — ـمة وأخرى من تميم

(الاحظ بعد هذا ان القافية قد عبثت بهذه الابيات عبثاً غير قليل فما وادي الصريم هذا؟ وما صلة لطفي السيد بوادي الصريم وهو انما نقل ارسطاليس الى وادي النيل. وما شأن تميم وهل من الحق ان اللغة التي ترجم الكتاب اليها هي لغة تميم؟ وهل نعرف لغة تميم حقاً؟ ولم لاتكون لغة قريش فهي لغة القرآن وهي اللغة العربية الوحيدة التي نعرفها حقاً؟ ولكن تميماً والصريم ينتهيان بالميم، وكم كنت احب ألّا يخضع شوقي للقافية هذا الخضوع)[٤٣].

وتوسل طه حسين بعدة وسائل وهو ينقد شعر الشاعرين ومن ذلك المقارنة بالشعر القديم فقصيدة شوقي التي مطلعها[٤٤]:

الله اكبر كم في الفتح من عجب/ ياخالد الترك جدد خالد العرب/ لاتقف أمام النقد الحديث والاحتكام الى النقد القديم قد يظهر معايبها، وضرب طه أمثلة على جودة الشعر بقصيدة الاخطل التي مطلعها:

خف القطين فراحوا منك أو كبروا
وازعجتهم نوىً في صرفها غير

وبقصيدته التي مطلعها:

الايا اسلمي ياهند هند بني بدر
وان كان حيّانا عدىً آخر الدهر

وقال. إن الشاعر أجاد في تصوير الهجوم والانتصار والهزيمة العامة والهزيمة الخاصة[٤٥] وربط قصيدة شوقي بقصيدة أبي تمام التي مطلعها:

السيف اصدق انباءً من الكتب/ في حده الحد بين الجد واللعب/ وقال: (ان شوقي انما اتخذ قصيدة أبي تمام هذه نموذجاً حين اراد ان ينظم قصيدة في انتصار الترك. ومن غريب الامر أن أتخذ القصيدة نموذجاً في اللفظ والمعنى وفي الوزن والقافية.. فهي من البسيط وقافيتها الباء ورويها مكسور وكذلك قصيدة شوقي. فأبو تمام اذن هو الذي قدم الى شوقي قوافيه وشيئاً غير قليل من الفاظه ومعانيه)[٤٦] ومضى يعرض متابعة شوقي لابي تمام، وانتهى الى انه/ لم يحسن كما أحسن الشاعر القديم، لانه لم يأت بما يلائم الذوق العصري في حين ان الاول لاءم ذوق المسلمين وهم يجاهدون الروم بقيادة الخليفة المعتصم.

وقد يعرض لبعض شعراء الفرنجة ويترجم بعض شعرهم ليرى كيف (يشعرون وكيف يعلنون شعورهم الى الناس وكيف يلائمون بين اذواقهم الخاصة وبين اذواق من يتحدثون اليهم من القراء)، وهو بهذا يريد ان يرى المعاصرون الفرق بن الشعر الفرنجي وشعر حافظ وشوقي وأضرابهما من معاصريهم. وقد يوازن بين قصيدتين لشوقي وحافظ ومالاقاه في الدستور فيقول: (وقد ذكرت شوقي وكنت أودّ الا اذكره الآن، فإن الموازنة بين ماقال في

الدستور وبين ماقال حافظ في الدستور ايضأمرة مؤلمة النتيجة. تقرأ أبيات شوقي فلا تشك في انه يصف مايشعر به وما تشعر انت ايضاً، وتقرأ أبيات شوقي فتجد المعاني الغالية القيمة قد أديت في اللفظ العذب الرشيق ليس فيها للبحث أثر ولا للتكلف مظهر، فاذا قرأت أبيات حافظ لم تجد شيئاً وانما آذتك الفاظ متكلفة وقواف أنزلت في غير منازلها وأُكرهت على ان تستقر حيث لاتحب)(٤٨).

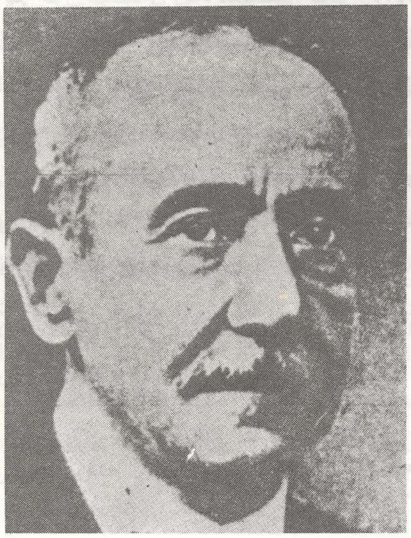
ويوازن بين قصائد شوقي وحافظ واحمد نسيم التي قيلت في تكريم احمد لطفي السيد عندما ترجم كتاب (الاخلاق) لارسطو ويبدي رأيه قبل ان يتحدث عن القصائد فيقول:

(فكلهم قد وفّق الى شئ من الاجادة لابأس به، وكلهم قد جد في تخير الالفاظ وإتقان النظم وإحكامه وإقرار القافية في نصابها فوفق من هذا كله الى الشئ الكثير، وكلهم قد اجتهد في الغوص على المعاني ـ كما يقولون ـ وتلمس الغريب الطريف منها فلم يخطئه الحظ ولم تفته الطلبة وانما عاد بشئ يمكن ان يحصى له بين الحسنات الشعرية)(٤٩).

ثم يستأذن الشعراء الثلاثة ويستأذن من قبلهم استاذه احمد لطفي السيد في ان يكون حراً في نقد القصائد الثلاث، ويشرع في نقد قصيدة شوقي ثم قصيدة حافظ ولايقف عند قصيدة نسيم إلاّ وقفة قصيرة وينتهي الى القول: (بان قصيدة نسيم أقل تكلفاً من قصيدتي صاحبيه، بل اعترف بشئ آخر أجلّ من هذا خطراً، اعترف بان في قصيدة نسيم شيئاً من الخفة لم يوفق اليه شوقي ولاحافظ وانظر الى مطلع قصيدته:

شعر يزف بلا نسيب وبلا شكاة من حبيب
ماعيب مرقصة خلت من ذكر غانية لعوب

وفي هذا الكلام ـ على انه عادي ـ شئ من الظرف والعذوبة. وفي قصيدة نسيم شئ آخر وهو ان شخصيته ظاهرة مؤلمة مؤثرة) وينتهي الى قوله: (أنا أقدم في هذه المرة نسيماً على صاحبيه)(٥٠). وقد يوازن بين قصائد الشاعر في غرض واحد كما في موازنته بين قصائد حافظ في رثاء سليمان أباظة، والشيخ محمد عبده، والشاعر محمود سامي البارودي، ومصطفى كامل، وقاسم أمين، فقصيدته الاولى تقليد وفيها مبالغة، وقصيدته الثانية (خالدة من غير شك)، وقصيدته الثالثة لم تمس القلوب لان البلاغة امتنعت عليه (وقصر عليه حبل القوافي على ماحاول من تقليد مسلم بن الوليد في داليته المشهورة (لاتدع بي الشوق اني غير محمود)(٥١). وقصيدته الرابعة تتدفق حزناً ولوعة، وقصيدته الخامسة تعبر عن



احمد شوقي

أحساس صادق. وطه في هذا يهدف الى ان يظهر قيمة كل قصيدة وان يشير الى تفاوت قدرة حافظ في كل قصيدة، وان رثاءه لهؤلاء الاعلام لم يكن بمستوى واحد، وقد يرجع ذلك الى موقف الشاعر من هؤلاء المرثيين، فهو في رثاء سليمان اباظة (لم يدفع الى هذا الرثاء بطبيعته الرقيقة المحزونة وانما دفع اليه بمجاملة اصدقائه من الاباظيين)(٥٢) وهو في رثاء الشيخ محمد عبده يصدر عن عاطفة صادقة وايمان عميق واعتراف بالجميل لما للشيخ عليه من أياد ولما في موته من فاجعة عظمى ألمت بالعرب والمسلمين. وهو في رثاء استاذه البارودي (تهيب إمام الشعراء ميتاً كما كان يتهيبه حياً، واعتقد انه مهما يقل في البارودي فلن يبلغ من رثائه مايريد ففلّ ذلك من حده وفتّ في عضده وقصر عن غايته. ومصدر ذلك ايضاً فيما يظهر ان موت البارودي لم يكن رزءً شعبياً. او لم يره الناس كذلك في وقته وانما كان رزءً للادباء وابرع مايكون حافظ في الرثاء حين يصور حزن الشعب والمه لذلك أجاد كل الاجادة في رثاء الاستاذ الامام، وفي رثاء مصطفى كامل، لان الاول كان فقده رزءً في عظيم من عظماء الدين ومن عظماء النهضة الفكرية، ولان الثاني كان فقده رزءً في عظيم من عظماء السياسة فكان حافظ في رثائهما ناطقاً بلسان الجماهير)(٥٣) وهو في رثاءه لقاسم لم يكن (شعبياً ولا شاعراً جمهور بالمعنى الذي نراه في رثائه للاستاذ الامام ولمصطفى كامل وانما كان إنساناً حساساً قوي الحس محزوناً صادق الحزن ومصرياً مشفقاً على مصر من الاحداث التي تلم بها سراعاً فتنتزع اعلامها انتزاعاً)(٥٤). لقد استطاع طه بهذه الموازنة ان يضع كل قصيدة في موضعها وان يحكم عليها من خلال عرضه لبعض قصائد حافظ في الرثاء.(٥٥) ومن وسائله النقدية التعليق على الابيات ودعوة القارئ الى مشاركته الاعجاب،

ومن ذلك تعليقه على قول حافظ في رثاء مصطفى كامل: (الاترى الى هذه الابيات كيف استحضر الشاعر فيها شخص الزعيم يحِف به الجلال والعظمة، وكيف مهد لهذا الاستحضار بهذا البيت الاول الذي خرج فيه عن طوره العادي واخرج الناس معه عن أطوارهم وهيأهم لموقف غير مألوف ثم أخذ يدفعهم الى هذا الموقف دفعاً ويملأ قلوبهم هيبة واجلالاً بهذا البيت الذي الفه من جمل منقطعة قصيرة وختمه بصورة رائعة:

أرى جلالاً أرى ملكاً/ أرى محيا يحيينا ويبتسم/ ثم انظر اليه كيف أستأثر به الذهول وغلبه على نفسه وملك عليه كل أمره فصاح:

الله اكبر هذا الوجه أعرفه هذا فتى النيل هذا المفرد العلم

ثم انظر اليه بعد ذلك وقد أكد الجمهور وأنساه نفسه وملك عليه شعوره وحسه وأقنعه بانه أمام الزعيم كيف يتحدث الى هذا الجمهور بهذا الحديث الذي تملؤه المهابة والروعة والحب معاً فيقول:

غضوا العيون وحيوه تحيته من القلوب اذا لم تسعد الكلم

ثم يتجه بعد ذلك الى الزعيم نفسه فيصيح صيحة كلها ايمان وطاعة ويقين واعجاب:

لبيك نحن الألى حركت أنفسهم لما سكنت ولما غالك العدم[٥٦]

وهذا نقد تأثري انطباعي يوحي بما في نفس الناقد من هزة عظيمة أوحت بها قصيدة حافظ في رثاء مصطفى كامل. والناقد كثيراً مايتخذ من هذا الاسلوب وسيلة للتأثير على القارئ ليشاركه احساسيه وانطباعاته (ولك علي الا أكون أثراً ولابخيلاً وأن أشركك فيما أجد عندهم من متعه على ان أشركك أيضاً فيما أُصادِف عندهم من نبو او تقصير[٥٧]) ولذلك فهو كثيراً مايتحدث بصيغة الخطاب وكأنّ القارئ حاضر أمامه يحاوره: (فان كنت قد فهمت من هذا الكلام شيئاً فأنت موفق سعيد[٥٨]) ويستعمل صيغة الامر كثيراً (فانظر اليه كيف ابتدأ قصيدته...)[٥٩]) وصيغة الاستفهام ليؤكد حكماً نقدياً: (ولكني لم أكد أظفر بشئ صريح من العقيدة الشعرية لشوقي فيما كتب عنه هيكل أترى ان مصدر ذلك ان ليس لشوقي عقيدة شعرية ليستطيع هيكل ان يعرضها؟) ويستمر في التساؤل ثم يطلق حكمه: (الواقع أني لاأعرف لأمير الشعراء عقيدة صريحة في الشعر وما أرى انه حاول ان يكوّن لنفسه هذه العقيدة)[٦٠] ويكرر الاستفهام كثيراً: (أليس هذا حقاً. أليس هذا بريئاً من كل سقم لفظي او معنوي؟ أليس هذا واضحاً يفهمه كل عقل؟ أليس هذا يسيغه كل ذوق؟ أليس هذا يسيراً؟ أليس هذا عسيراً[٦١]) وهذا استفهام تقريري اي انه برئ، وانه واضح، وانه مستساغ، وانه يسير، وانه ليس عسيراً ومن استفهامه المشوب بالاعجاب: (فهل ترى ابلغ من هذا البيت في وصف الالم واللوعة لقضاء سينالنا دون ان يكون لنا في أمره شئ[٦٢]) وقد يستعمل الاثبات بعد النفي: (ولكن في الابيات مع ذلك شيئاً لاأدري ماهو يملأ النفوس لوعة والقلوب أسى بل انا أدري ماهو: هو قبس من هذه النار التي كانت تضطرم في نفس حافظ حزناً صادقاً على صديقه ووليه واستاذه، نفذ هذا القبس الصادق في هذا الشعر العادي فجعله حزناً كله[٦٣]) وقد يسخر من الشاعر او قصيدته: (وما أرى انك نسيت ماكنا فيه من ضحك وأسى حين قرأنا منذ اعوام قصيدة شوقي التي يصف فيها انتصار الترك على اليونان[٦٤]) ويعيد سخريته من القصيدة فيقول: (وأذكر وتذكر أنت أيضاً أنا لهونا يومئذ بإخضاع هذه القصيدة لهذا الذوق المعقد فضحكنا وأغرقنا في الضحك والسخرة من هذه الصور العتيقة البالية تتخذ لتصوير الحياة الجديدة الحاضرة[٦٥]) وقد يتخذ القصّ اسلوباً: (بين يدي منذ ايام دواوين شعرائنا الثلاثة الذين اتفق الناس او كادوا يتفقون على انهم أعلام الشعر العربي في هذه الايام وهم شوقي أمير الشعراء، وحافظ شاعر النيل، ومطران شاعر القطرين[٦٦])ويمضي في السرد الى ان يصل الى الدواوين الثلاثة ويعلق على مقدماتها. وقد يتخذ من النقد الادبي سبيلاً الى بث آرائه العامة ونقده للحياة السياسية والثقافية والاجتماعية: (آه لأن مصر ليست كغيرها من البلاد، ولان البيئة المصرية ليست كغيرها من البيئات، مصر في حاجة الى المحن، لم تألم بعد كما ينبغي، ولم تصهرها الهموم كما ينبغي، مصر في حاجة الى العلم، مصر في حاجة الى الثروة الادبية، مصر في حاجة الى النشاط المتصل، أشد أعدائها الراحة، وكذلك أبناؤها جميعاً، وكذلك شعراؤها بنوع خاص[٦٧])

وكثر مثل هذا الخروج في مقالاته التي كتبها في أزمة كتاب (في الشعر الجاهلي) وفي أزمة اخراجه من الجامعة وفصله من وزارة المعارف، وكان يعرّض بالحكام ويسخر من مناوئيه وينتقد الحياة السياسية والفكرية. لقد وقف طه حسين عند شوقي وحافظ ونثر آراءه فيهما متخذاً عدة سبل للوصول الى أحكامه النقدية ولكن ماحصيلة ذلك وماموقفه المحدد منهما؟ قال انه وجد في شعر شوقي الاول (طبيعة خصبة وقلباً فطر على الذكاء وخيالاً حراً أريد له ان يكون مطلقاً فأبت له البيئة والظروف الا يكون مقيداً مغلولاً.. تقرأ ديوان شوقي فترى شوقي يبتكر او يحاول ان يبتكر

وهو يشعر بذلك ويعلنه الى الناس ويتمدح به، ولكنك تجد في هذا نفسه عنصر الفساد الذي سيقص من جناح شوقي ويضطره الى ان يكون أشبه بالطيور الداجنة منه بالطيور التي تسبح في الهواء ماتسع لها الجو[٦٨]) وكان شوقي (مجدداً ملتوي التجديد) ويمضي الزمن عليه فاذا بتجديده يستحيل شيئاً الى تقليد حتى اذا كانت أعوامه الاخيرة كانت قصائده كلها تقليداً ظاهراً للقدماء من الشعراء لايتستر فيه ولايحتاط. ينشئ القصيدة فلا تحتاج الى تعب او مشقة لتجد القصيدة القديمة التي يحاكيها، سمّ هذا معارضة او محاكاة او تقليداً فذلك عندي سواء لانه ينتهي الى نتيجة واحدة وهي ان الشاعر قد رجع الى القدماء يلتمس عندهم مثله الاعلى[٦٩]). ووجد حافظاً في ديوانه الاول (تلميذاً ضعيفاً شديد الضعف مضطرباً عظيم الاضطراب مقلداً مسرفاً في التقليد[٧٠]). ويمضي الزمن عليه فاذا تقليده يستحيل الى نضج (غريب وقوة بارعة وشخصية تفرض نفسها على الادب فرضاً[٧١]). كان الناقد شديد القسوة على الشاعرين وهما يسعيان في الحياة وقد خفت حدته بعد ان ودعا الحياة فاذا هما قد رفعا (لمصر مجداً رفيعاً في السماء) وغذيا (قلب الشرق العربي نصف قرن او ما يقرب من نصف قرن بأحسن الغذاء) و (أحييا الشعر العربي) وردّا «اليه نشاطه ونضرته ودواءه» ومهدّا «أحسن تمهيد للنهضة الشعرية» وهما (أشعر أهل الشرق العربي منذ مات المتنبي وابو العلاء) و(أشعر العرب في عصرهما[٧٢]). ولكن ايهما أشعر من صاحبه؟

يقول طه: (أما أنا فلا استطيع ان اقول ان احد الشاعرين خير من صاحبه على الاطلاق، ولكن شوقي لم يبلغ مابلغ حافظ من الرثاء ولم يحسن ماأحسن حافظ من تصوير نفس الشعب والامة وآمالهما. ولم يتقن ماأتقن حافظ من احساس الالم وتصوير هذا الاحساس وشكوى الزمان. لم يبلغ شوقي من هذا مابلغ حافظ، وهو بعد هذا أخصب من حافظ طبيعة، واغنى منه مادة، وانفذ منه بصيرة، واسبق منه الى المعاني، وابرع منه في تقليد الشعراء المتقدمين، لان حافظاً كان يقلد في الالفاظ والصور، وكان شوقي يقلد فيها وفي المعاني ايضاً، ولشوقي فنون لم يحسنها حافظ وماكان يستطيع ان يحسنها، شوقي شاعر الغناء غير مدافع، وشوقي شاعر الوصف غير مدافع، وشوقي منشئ الشعر التمثيلي في اللغة العربية، يلتقي الرجلان في كثير، ويفترق الرجلان في كثير، ولكنهما على كل حال أعظم المحدثين حظاً في اقامة مجدنا الحديث[٧٣])

لقد طاف طه حسين في شعر حافظ وشوقي وانتهى الى هذا الرأي، وقد ظل موقفه من الشاعرين ثابتاً الى حد كبير وان لان قليلاً بعد وفاتهما فكتب فصلاً طويلاً[٧٤] اعلن رأيه الاخير فيهما. وظل هذا الرأي ملازماً للناقد ففي سنة ١٩٥٥م ألقى عشرين حديثاً في الاذاعة خص باربعة منها الشاعرين وانتهى الى ماذكره قبل ربع قرن وهو أن شوقي (اول من حاول التجديد بمعناه الدقيق في الادب العربي بل في الشعر العربي. وهو قد حاول هذا التجديد متحفظاً اول الامر فوفق فيه توفيقاً ماولكنه عندما اتيح له شئ من حرية في الشطر الاخير من حياته اتيح له ان يبلغ من التجديد ما كان يريد[٧٥]) ولايناقض هذا ماقاله من قبل لانه يريد به شعره الاخير اذ اصبح (مرآة صافية للحياة المصرية ولشعور المصريين ولما كانوا يجدونه عندما تصدمهم الاحداث الجسام على اختلافها) ولو انه:

(أقبل على هذا التجديد من اول حياته) لكان (من اشعر شعراء العرب من غير شك وفي غير جدال ولكنه أقبل على هذا التجديد في السنين الاخيرة من حياته فأدخل في اللغة العربية وفي الشعر العربي خاصة فناً جديداً لم يسبقه أحد اليه وهو فن التمثيل الشعري[٧٦]) وكان شعر حافظ (مرآة لحياة الشعب الى الثلث الاول من هذا القرن[٧٧]) وكان حافظ (قديماً كل القدم في مذاهبه وشعره وفي اسلوبه ولفظه.. ولكنه في الوقت نفسه أتيح له شئ من التجديد، وليس هو التجديد الذي يحاسب به الفنيون عندما ينقدون الشعر ولكنه التجديد الذي يبعث في الشعب الحياة والقوة[٧٨]). وحافظ من المدرسة التي احيت المذاهب القديمة في الشعر وهو (من النابهين بين الذين تفوقوا في هذه المدرسة) ولكنه على ذلك قد ذهب مذهباً رأيناه في أيامها تجديداً خطيراً، واذا فكرنا فيه الآن رأينا أنه تجديد ولكنه لم يخرج عما يصفونه بأنه احياء للمذاهب القديمة[٧٩]) أي: انه كان (مجدداً محافظاً في وقت واحد[٨٠]). وصفوة القول: ان طه حسين لم يخرج في دراسته لحافظ وشوقي عن مذهبه النقدي وذلك انه يرى:

١ - ان النقد أدب وصفي ولذلك فهو يهتم بعرض النص والتنبيه على مافيه من روعة او ابتذال ويعنى باسلوبه متخذاً من وسائل التعبير المختلفة سبيلاً الى هدفه. وتجلت هذه النزعة في كتاباته فهو يرى ان الادب أدبان: احدهما أدب انشائي والآخر أدب وصفي، أما الادب الانشائي (فهو هذا الكلام نظماً ونثراً، هو هذه القصيدة التي ينشدها الشاعر والرسالة التي ينشئها الكاتب، هو هذه الآثار التي يحدثها صاحبها لايريد بها الا الجمال الفني في نفسه، لايريد بها الا ان يصف شعوراً او احساساً او خاطراً خطر له في لفظ يلائمه رقة وليناً وعذوبة او روعة وعنفاً وخشونة) وأما الادب الوصفي فانه لا (يتناول الاشياء من حيث هي، لايتناول الطبيعة وجمالها، لايتناول العاطفة وحرارتها، لايتناول الرضى ولا السخط.

لايتناول الفرح ولا الحزن، وانما يتناول الادب الانشائي الذي يمثل هذه الاشياء تمثيلاً مباشراً كما يقولون ـ وهو يتناول هذا الادب الانشائي مفسراً حيناً، ومحللاً حيناً، ومؤرخاً حيناً آخر. وهو يتناول هذا الادب الانشائي بما اتفق الناس على ان يسموه نقداً(٨١)). والناقد أديب، والنقد أدب: (فالناقد آخر الامر أديب بأدق معاني الكلمة، والنقد آخر الامر أدب بأصح معاني الكلمة ايضاً. ربما اتيحت للناقد مزايا لاتتاح للاديب المنشئ. فالناقد مرآة لقرائه كالاديب، والقراء مرآة للناقد كما انهم مرآة للاديب ايضاً ولكن الناقد مرآة صافية واضحة جلية كأحسن مايكون الصفاء والوضوح والجلاء، وهذه المرآة تعكس صورة الاديب نفسه كما تعكس صورة القارئ وكما تعكس صورة الناقد. فالصفحة من النقد الخليق بهذا الاسم مجتمع من الصور لهذه النفسيات الثلاث: نفسية المنشئ المؤثر، ونفسية القارئ المتأثر، ونفسية الناقد الذي يقضي بينهما بالعدل ويزن أمرهما بالقسطاس(٨٢)) وهذا واضح في معظم ماكتب طه اذ كان النقد عنده لوناً من الادب ولذلك فهو يعنى به ويعرض أفكاره عرضاً ادبياً وكان نقده إنشاءً يعجب القراء أسلوبه فيؤثر فيهم ويهز مشاعرهم، وكتاب (حافظ وشوقي) من هذا اللون ففصوله رسائل ادبية قبل ان تكون نظرات نقدية، يقرأها الانسان فيطرب لاسلوبها ويعجب بعرضها وتلخيصها ويتأثر بما فيها من أحكام قد تكون ذوقية ولكنها أخاذة. فطه في دراساته النقدية (ناقد أديب) وهذه صفة لايُلقّاها إلا ذو حظ عظيم، ممن وهبهم الله ذوقاً رفيعاً، وثقافة واسعة، وتأملاً عميقاً.

٢ ـ ان النقد ليس علماً بالمعنى الدقيق لكلمة العلم، وانه (ينبغي ان يدرس الادب لنفسه وفي نفسه من حيث هو ظاهرة مستقلة يمكن ان تؤخذ من حيث هي وتحدد لها عصورها الادبية الخالصة(٨٣)). وينبغي ان يقرأ الادب بالقلب والذوق: (انما اقرأ الادب بقلبي وذوقي وبما اتيح لي من طبع يحب الجمال ويطمح الى مُثله العليا، والكاتب المجيد عندي هو الذي لااكاد أصحبه لحظات حتى ينسيني نفسي ويشغلني عن التفكير ويصرفني عن التعليل والتحليل والتأويل، ويسيطر عليَّ سيطرة تامة تمكنه من ان يقول لي مايشاء دون ان أجد من نفسي القوة على ان اعارضه او اقاومه أو أنكر عليه شيئاً مما يقول(٨٤)). ولابد من الاعتماد على الذوق في النقد أراد الناقد ام لم يرد (فمهما أحاول ان أكون عالماً ومهما أحاول ان أكون موضوعياً ـ إن صح هذا التعبير ـ فلن استطيع ان استحسن القصيدة من شعر ابي نؤاس الا اذا لاءمت نفسي ووافقت عاطفتي وهواي ولم تثقل على طبعي ولم ينفر منها مزاجي الخاص(٨٥))، فالذاتية (هي المؤثر الاول في النقد وان الذوق هو المسيطر على الناقد حين يعرض لقصيدة من الشعر او لأي أثر من آثار الفن، وان الناقد فيما يكتب من الفصول لايزيد على ان يقول لقرائه: انا أحسّ هذا واشعر بهذا وأرى هذا لذة او الما او إعجاباً أو نفوراً لهذا الذي احسّ واشعر وأرى) ولذلك يجد (في قراءة القصيدة او استماعها لذة فنية وفي قراءة النقد او في استماعه لذة فنية لعلها تربى على اللذة الاولى(٨٦))، وهذا اللون من النقد يفتح الطريق أمام الذوق الشخصي والعاطفة ليفعلا فعلهما الا اذا كان الناقد منصفاً، وقد اشار طه الى اثر العاطفة في النقد وهو يعرض لشعر حافظ وشوقي فقال: (وانا اريد ان أعترف ايضاً باني كنت أؤثر حافظاً على شوقي في حياتهما وكنت أختص شاعر النيل من المودة والحب بما لم اختص به أمير الشعراء لان روح حافظ وافق روحي، ولأن كثيراً من أخلاق حافظ وافق اخلاقي ولكني على ذلك أريد ـ واستعين الله على ماأريد ـ أريد ان أنسى الآن حبي لحافظ وإيثاري اياه بالمودة الصادقة والحب الخالص، وان أجعل الرجلين سواء أمام النقد الادبي الذي أريد ان أعرض له في هذا الفصل. وأنا أعلم ان من العسير جداً ان يخلص المؤرخ ومؤرخ الادب بنوع خاص من عواطفه وشهواته ومن ميوله واهوائه ومن ذوقه في الادب والفن فهو خليق ان يخضع لهذا كله قليلاً او كثيراً حين يدرس الشعراء والكتاب او يوازن بينهم او يحكم عليهم. أعلم ان هذا عسير ولكني أعلم أني سأجد فيه مااستطعت واعلم بعد ذلك أني إنما ذكرت عواطفي التي كانت تعطفني على حافظ بالحب والمودة وتصرفني عن شوقي بعض الشئ لتتم أنت ماقد أعجز عنه أنا من الانصاف ولتمحوَ انت ماقد اتورط فيه أنا من الغلو والاغراق(٨٧)) ولكن طه على الرغم من ذلك ظل أكثر ميلاً الى حافظ وان حاول ان ينصف شوقي في آخر صفحة من فصول كتابه عنهما. ويحكم طه الذوق الفني العام في بعض نقده اذ يرى (ان هناك ذوقاً فنياً عاماً يشترك فيه ابناء الجيل الواحد في البيئة الواحدة وفي البلد الواحد لانهم يتأثرون بظروف مشتركة تطبعهم جميعاً بطابع عام يجمعهم ويؤلف بينهم(٨٨)) ولكن (هناك ذوقاً آخر فنياً يتأثر بهذا الذوق العام) وهو (متأثر بالشخصية الفردية او مظهر ومرآة يمثلها صادقاً يستبد به الفرد او يكاد يستبد به لايشاركه فيه غيره) وهذان الذوقان (هما اللذان يقضيان بأن القصيدة الشعرية الرائعة تنشد فنشترك في الاعجاب بها) ثم (لايمنع ذلك ان يكون لكل واحد منا اعجاب خاص بالقصيدة كلها او ببيت من ابياتها لايستطيع احد أن يشعر به ولا ان يقدره(٨٩)): فعماد نقده هو الذوق الفني العام، والذوق الفني المتأثر بالشخصية الفردية، وكان هذا منطلقه في نقد قصيدة (انتصار الاتراك في الحرب والسياسة) لشوقي فسخر منها واغرق في الضحك من (هذه الصور العتيقة البالية تتخذ لتصوير الحياة الجديدة الحاضرة(٩٠)) لان ذوقه الحديث قد أباها كما أباها ذوقه القديم وانتهى الى انها (اشبه شئ بالتمرين المدرسي يذهب به الاطفال مذهب المحاكاة للنماذج الفنية التي تلقى اليهم فيوفقون في الصورة ويخطئون في الموضوع(٩١)).

٣ ـ ان نظرة طه حسين الى الادب ونقده ـ من خلال الربط بينهما بجعل النقد ادباً وصفياً والناقد أديباً وبتحكيم الذوق في النقد ـ انعكست على دراساته فلم يتعمق في تحليل النصوص والوقوف على القضايا الفنية وتعليل احكامه، وقد صرح كثيراً بعجزه، وماهو بعاجز، فقال بعد أبيات لشوقي «ولقد أعجز العجز كله ان اردت ان أصف لك جمال هذه الصافية المتلالئة من قصيدة شوقي»(٩٢). وقال بعد أبيات لحافظ في رثاء الشيخ محمد عبده: (في لفظ هذه الابيات من الروعة والرصانة ماعرفناه في شعر حافظ او أكثره، ومعاني هذه الابيات مألوفة شائعة ليس فيها غرابة ولاابتكار ولكن في الابيات مع ذلك شئ لاادري ماهو يملأ النفوس والقلوب اسى(٩٣)) ولايرجع هذا الى إن اللغة عاجزة عن التعليل كما قال: ان هناك (الواناً هناك (الواناً من الحديث لاتستطيع لغات الناس ان تصورها لانها غامضة أغمض من ان تسعها الالفاظ، ولانها واضحة اوضح من ان تنكرها النفوس(٩٤)) ولا الى انه عاجز عن ذلك (وآية ذلك أنا نعجز أحياناً

كثيرة عن ان نصف بعض الخواطر التي تخطر لنا والعواطف التي تجيش في صدورنا[٩٥]) وانما الى انه يحكّم الذوق في النقد ويرى في التحليل والتعليل انصرافاً عن النص والتمتع به، ومثل هذا اللون من النقد ينبغي ان يجد طريقه الى النقد المعاصر لانه يصدر عن ذوق رفيع، وحس لغوي مرهف وثقافة واسعة، وهو نقد يحفظ للنص روعته، ويدفع القارئ الى متابعته، ويشجعه على الرجوع اليه ليستمتع به، ويجد لذة لايجدها في نقد يتخذ من الاسباب ماتاباه طبيعة الادب الرفيع.

الاشارات

١ـ ينظر حافظ و شوقي ص أـب.

٢ـ اعيد طبعه سنة ١٩٦٥م وعلى هذه الطبعة كان الرجوع في هذا البحث وطبعته وزارة المعارف في مصر عدة طبعات لانه كان يدرس في مدارسها.

٣ـ حافظ وشوقي ص١٠٥.

٤ـ نفسه ص١٠٦.

٥ـ للدكتور جابر عصفور كتاب رائع هو (المرايا المتجاورة)، تحدث فيه عن نقد طه حسين من خلال هذه الفكرة وقد صدر في القاهرة عام ١٩٨٣م.

٦ـ حافظ وشوقي ص١٠٩.

٧ـ نفسه ص١٥٣، وتنظر ص١٩٨، ١٩٩، ٢٠٨.

٨ـ نفسه ص٢٢. ٩ـ نفسه ص٢٦ ـ ٢٧.

١٠ـ نفسه ص٢٤، ويريد به في عهد حافظ وشوقي.

١١ـ نفسه ص٢٥. ١٢ـ نفسه ص١٣٧. ١٣ـ نفسه ص١٤٠. ١٤ـ نفسه ص١٩٦.

١٥ـ نفسه ص١٩٩ ـ ٢٠٠. ١٦ـ نفسه ص٢٠٠. ١٧ـ نفسه ص١٢٠. ١٨ـ نفسه ص١٢٤

١٩ـ نفسه ص١٢٠. ٢٠ـ نفسه ص١٨٩ ٢١ـ نفسه ص١٩٩.

٢٢ـ تقليد وتجديد ص٨٥، وتنظر ص٩٧. ٢٣ـ حافظ وشوقي ص٨٦ ـ ٨٧.

٢٤ـ نفسه ص٩٧ ـ ٩٨.

٢٥ـ نفسه ص١٠٠ ولم يذكر طه البيت وانما اشار اليه (تنظر الشوقيات ج١ ص٣٣٧).

٢٦ـ حافظ وشوقي ص٩٩. ٢٧ـ نفسه ص١١١ ـ ١١٢. ٢٨ـ نفسه ص١٠٩.

٢٩ـ نفسه ص١٠٧. لم ترد القصيدة في ديوان حافظ ابراهيم المطبوع سنة ١٩٥٥م ولعل المشرفين على طبعه حذفوها اخذاً بكلام طه او لأنها في الملك.

٣٠ـ البيت من قصيدة (الى الاستاذ احمد لطفي السيد) وجهها اليه حين ترجم كتاب الاخلاق لأرسطو سنة ١٩٢٤م. (ينظر ديوان حافظ ابراهيم ج١ ص٧٢).

٣١ـ حافظ وشوقي ص١٣٠. ٣٢ـ نفسه ص٦٩، وتنظر ص٧١ ـ ٧٧. ٣٣ـ نفسه ص٥ ـ ٦.

٣٤ـ نفسه ص٤٣، والبيت من قصيدة شوقي (انتصار الاتراك في الحرب والسياسة) التي مطلعها:

الله اكبر كم في الفتح من عجب يا خالد الترك جدد خالد العرب

(ينظر الشوقيات ج١ ص٤٨):

٣٥ـ حافظ وشوقي ص٩٧، وتنظر الشوقيات ج١ ص٣٣٤.

٣٦ـ حافظ وشوقي ص١٠٢.

٣٧ـ نفسه ص١٢٩ (وتنظر القصيدة في ديوان حافظ ابراهيم ج١ ص٧٢).

٣٨ـ حافظ وشوقي ص١١٠.

٣٩ـ نفسه ص١٥٨، والقصيدة في رثاء سليمان اباظة (ينظر ديوان حافظ ابراهيم ج٢ ص١٢٠). ٤٠ـ حافظ وشوقي ص١١٢ ـ ١١٣. ٤١ـ نفسه ص١٢٩. ٤٢ـ نفسه ص١٣٠.

٤٣ـ نفسه ص١٢٦، والابيات من قصيدة (ارسطاطاليس وترجماته). (تنظر الشوقيات ج١ ص٢٧٠). ٤٤ـ تنظر في الشوقيات ج١ ص٤٨. ٤٥ـ حافظ وشوقي ص٣٧ ـ ٣٨.

٤٦ـ نفسه ص٣٩

٤٧ـ نفسه ص٤٥. ومثل ذلك حينما عرض للادب الجديد والذوق الادبي والنثر العربي، وهدفه ان يظهر تقليد حافظ وشوقي وتاخر الشعر الحديث عن النثر الحديث.

٤٨ـ حافظ وشوقي ص١١٤

٤٩ـ نفسه ص١١٨

٥٠ـ نفسه ص١٣٢ ـ ١٣٣

٥١ـ نفسه ص١٦٤، ينظر رثاء البارودي في ديوان حافظ ابراهيم ج٢ ص١٤٢.

٥٢ـ نفسه ص١٥٧

٥٣ـ نفسه ص١٦٤ ـ ١٦٥، ينظر رثاء محمد عبده ومصطفى كامل في ديوان حافظ ابراهيم ج٢ ص١٢٩، ١٤٥.

٥٤ـ نفسه ص١٦٧ ينظر رثاء قاسم امين في ديوان حافظ ابراهيم ج٢ ص١٤١

٥٥ـ ينظر حافظ وشوقي ص١٥٢ ـ ١٧٤، فصل (الرثاء في شعر حافظ).

٥٦ـ نفسه ص١٦٦ ـ ١٦٧ ٥٧ـ نفسه ص١٠ ٥٨ـ نفسه ص١٦ ٥٩ـ نفسه ص٩٥

٦٠ـ نفسه ص١٣ ١ ٦١ـ نفسه ص٩٧ ٦٢ـ نفسه ص٢٠ ٦٣ـ نفسه ص١٦٠

٦٤ـ نفسه ص٢٥ يريد قصيدة شوقي (انتصار الاتراك في الحرب والسياسة) (تنظر الشوقيات ج١ ص٤٨). ٦٥ـ نفسه ص٣٧ ٦٦ـ نفسه ص١٠ ٦٧ـ نفسه ص٢٠٩ ـ ٢١٠

٦٨ـ نفسه ص١٩١ ـ ١٩٢ ٦٩ـ نفسه ص١٩٥ ـ ١٩٦ ٧٠ـ نفسه ص١٩١

٧١ـ نفسه ص١٩٥ ٧٢ـ نفسه ص٢٢٢ ٧٣ـ نفسه ص٢٢٣

٧٤ـ ينظر في (حافظ وشوقي) ص١٧٣ ـ ٢٢٣

٧٥ـ تقليد وتجديد ص٨٤ ٧٦ـ نفسه ص٩٣ ـ ٩٤ ٧٧ـ نفسه ص٩٩ ٧٨ـ نفسه ص١٠٠

٧٩ـ نفسه ص١٠٢ ٨٠ـ نفسه ص١٠٤ ٨١ـ في الادب الجاهلي ص٣٧ ـ ٣٨

٨٢ـ فصول الادب والنقد ص٨ ـ ٩

٨٣ـ في الادب الجاهلي ص٤٥

٨٤ـ فصول في الادب والنقد ص٥٠

٨٥ـ في الادب الجاهلي ص٥٦

٨٦ـ بين هيكل وبيني ـ مجلتي ـ آذار ١٩٣٥م ص٧٣٢ ـ ٧٣٣

نقلاً من كتاب (المرايا المتجاورة) للدكتور جابر عصفور تنظر ص٣١٠، ٣٢١، ٣٣١.

٨٧ـ حافظ وشوقي ص١٧٧ ـ ١٧٨ وكان حافظ يود طه وقد انشد في حفل اقامه للدكتور بفندق مينا هاوس طلبة الجامعة بعد فصله هذين البيتين:

قد اجدبت دار الحجا والنهى بعدك من آرائك النافعة

واخصبت ارجاء مصر بمن صيّر مصراً كلها جامعه

(ينظر ديوان حافظ ابراهيم ج١ ص٩٩).

٨٨ـ حافظ وشوقي ص٣٣

٨٩ـ حافظ وشوقي ص٣٤ ـ ٣٥

٩٠ـ نفسه ص٣٧

٩١ـ نفسه ص٤٤

٩٢ـ نفسه ص١٠٢

٩٣ـ نفسه ص١٦٠

٩٤ـ رحلة الربيع والصيف ص٣٣

٩٥ـ حافظ وشوقي ص٣٧.

المصادر

مصادر هذا البحث مصاحبة طويلة لآثار طه حسين كلها اما مصادر الاشارات فهي:

١ـ تقليد وتجديد ـ طه حسين دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٧٨م

ـ حافظ وشوقي ـ طه حسين. القاهرة ١٩٦٥

٣ـ ديوان حافظ ابراهيم. ضبطه وصححه وشرحه ورتبه احمد امين واحمد الزين وابراهيم الابياري. الطبعة السابعة (ج١) والطبعة الخامسة (ج٢) ـ القاهرة ١٩٥٥م.

٤ـ رحلة الربيع والصيف ـ طه حسين دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٦٤م.

٥ـ الشوقيات ـ احمد شوقي. مطبعة مصر ـ القاهرة.

٦ـ فصول في الادب والنقد ـ طه حسين مطبعة المعارف ومكتبتها. القاهرة ١٩٤٥م.

٧ـ في الادب الجاهلي ـ طه حسين ـ الطبعة الرابعة دار المعارف ـ القاهرة.

عام الفيل

عبدالرزاق عبدالواحد

مهداة الى معسكر اليرموك لتدريب الأطفال الفلسطينيين في اليمن.. والى ليلةٍ مع أبي عمار هناك.

جاء في اللوح
تنطفئ الشمس سبعاً
وتشتعل الأرض سبعاً
وتختلطان
ثم تشتعلان معاً
ثم تنطفئان
ويعمّ الدخان..

وبين ليلةٍ قتيلٍ وضحىً قتيل
يبدأ عام الفيل

همهموا
سوف تنشر كلُّ السماواتِ أجنحةً لاتضيْ
والليالي ستدعو سكينتها
غير أن سكينتها لاتجيْ..

من رأى أبرهة؟
أنا رأيته
رأيت الدم من شدقيهِ حتى نحره يُراقْ
وهو يلوب كاللديغ
يخبط رأسهُ
يدقّ بالأيدي وبالأنياب فوق ساتر العراق

ليلةً قلت له
أنت تخطئ،
جدُّك ماجاء من صوب بغداد
قال النهاياتُ واحدةٌ
كان يقصد بيتِ الرجاءْ
والطريقُ إليه
تبدأ الآن من كربلاء..

من رأى أبرهة؟..
لم يكن محضَ جيشٍ وفيلْ
كان ظاهرةً لزمانٍ وبيلْ
وعلامتهُ
أن يكون أخوك عليك الدليلْ

حجرٌ من سجّيلْ
حجرٌ كالمطرْ
مطر للأراضي اليباب
مطر للرؤوس اليباب
مطر للضمير اليباب
مطر من حجر



أيتها العصافير
أيتها الأيدي التي لم ينبت الريش عليها بَعدُ
كي تطير
الى متى تستعجلين شوطك الأخير؟

ذات ليلٍ رأيت لهُ
كانت الأمهات يجئن بأطفالهنّ إليهِ
يقبلّهم واحداً واحداً
قلتْ ياسيدي
أوَلست تحمّل م الآنَ كلَّ صغيرٍ
وسامَ شهادته؟
فاستمرَّ يقبلّهم وهو يبكي
وكانت أصابعهم تحتوي وجهَه مثل أجنحةِ
الطير
مسَّ رفيقٌ له كتفي هامساً
أيها الأخ
أحصيت ماوشموا هم على وجنتيه
من الأوسمة؟
غدًها سوف يحيا
غدًها سيموتْ
إلى ان يكون لهم وطنٌ
ولهم فيه أضرحةٌ وبيوت..

●

يانهار النبوءات
إني نذرتُ دمي لسماء مجنَّحةٍ بالعصافير
انفقت عمري أغنّي لها
قلت تكبرُ
لابدّ يوماً ستكبر
تحمل بين مناقيرها الحبَّ والطّلع
تجعل أعشاشها وطناً
لاتهاجر إلا إليه
ولاتتكاثر إلا عليه
أأخطأتُ ياوطني؟؟

يصبح الجرو ذئباً
وتغدو الصِّلال أفاعي
ولكنْ صغارُ العصافير تبقى عصافير
ياوطني
والذي سوف يقتلني
أنها لم تعد تحمل الطلع
بل تحمل الدم بين مناقيرها

أصبح الدَّمُ طلعاً
وصار الحجار
حليةً في أكفّ الصبايا
يازمانَ الخطايا

يازمنَ الخطايا
حجرٌ من سجيل
حجرٌ في جبهة هذا الجيل
بعده حجرٌ للأعادي
لعبةٌ بدأت
كنت تنظر ياوطني باسماً
لصغارك في كل حاره
عندما بدأوا يحملون الحجاره
أقدار بخلدك ياوطني
أن هذا الزمان الوباء
أن هذا الزمان الذي يأكل الأنبياء
وهو يبحث في يأسه عن بشاره
سوف يأتيه صوتٌ من الله
مُتشّحاً بالحجاره؟

تنتهي الآن أزمنة الكاذبين
ينتهي زمن الغاشيه
ينتهي زمن المتواطئة الـ حين تنظرُ بين محاجرها
تتشاغل أعينها بأظافرها
أو تتمتم شيئاً مع الحاشيه!

أيها الخادعون ضمائركم أن أيدي الصغارِ
طيور أبابيل
أنّ حجارتهم نار سجيل
ثم تركتم مناقيرها وحدها تدرأ الفيل
بينا أبو رغال
يدلّ قوم أبرهة
على بيوتهم...
وكالعصافير من الاعشاشِ
واحداً فواحداً
تُنتزع الأطفال
وبأيديهم حجر
وبعينَي كلِّ أمٍّ صرخة تُبكي الحجر

ورياح القبائل ماعصفتْ
ورمال الجزيرة مابرحت فوق كثبانها غافية
نومةَ العافية!

ماالذي تستطيع طيور أبابيل أنفسُها الآن؟
وحجارتُها غير تلك الحجاره
وزمان القبائل غير الزمان!

من رأى أبرهة؟
من الذي يخبره الساعة قبل أن يموت
أنّ أبا رغال
قد وجد الآن طريقاً نحو بيت الله

يبدأ من بيروت!
وقُرانا مطفأه
وعيون الماء في كلّ قرانا مرجأه
غير آبار الغضبْ
غير هذي النُّطفِ السوداء في أرض العرب
كلُّها مشتعله
وعليها، واليها
كلُّ بابٍ مقفله

إرجمي... إرجمي
ياأكفَّ الصغار
ارجموا ياصغار
كل تاريخ أرضِ النّبوات صار
بأصابعكم يحتمي
إرجمي
إرجمي

حجرٌ من سجيل
حجر في جبهة هذا الجيل
بعده للأعادي

يابلادي
كلُّ يبحث عن جملٍ في تيه
أما البيت
فله أطفالٌ تحميه!

ادونيس في التفوهات النقدية

سياسة الشعر

د. مالك المطلبي

كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

تقديم

١ -

إننا نُخبر دائماً أنْ (أدونيس) لايدعي، بل لايرغب في أنْ يكون ناقداً، او منظّر أدب، وهو لايفضل إلّا أنْ يكون شاعراً، الّا ان يظل «أكْمَهَ يعود من الليل باكبر التماعات ممكنة» كما يقول سان جون پيرس في/ آنا باز: ١٢٩/.

لكن مابحوزتنا من وثائق يَجعلنا نستدرك على هذا الإخبار: فما دام «قلم» أدونيس ذا صرير في البياض النقدي، فانه أصبح جزءاً من القراءة.

إن كتباً كـ(عيار الشعر) لابن طباطبا العلوي، و(سياسة الشعر) لأدونيس، و(بنية اللغة الشعرية) لجان كوهين، هي كتب في علم الادب، تُشْرِع، على اختلاف في الكم والنوع، في تغذية الاعصاب المؤدية الى مراكز الانتاج الادبي بالطاقة، ربما تكون (الطاقة) ضعيفة او قوية، بانية او مدمّرة، فإن ذلك ليس مهماً. المهم هو أنّ المُحرك اتّخذ شكلاً: اي خرج من العدم الى الوجود. هنالاتمكن استعادة اللحظة.

هكذا يصبح (المؤلف) هو مايكتبه لامايرغب فيه، ومن هنا نعدُّ (أدونيس) ناقداً بالفعل لا بالقوة.. لنبدأ محاولة قراءته نقدياً.

٢ -

تدحل هذه المحاولة ضمن إعادة قراءة (أدونيس) بما هو عليه الآن. لكن يجب أنْ نحترز دائماً: بأن نفصل، بين (أدونيس) شاعراً كبيراً، و(ادونيس) مُنظراً أدبيّاً. وما أقوم به في هذه المحاولة، فيما يُسمى بنقد النقد، متصل بعمل أدونيس النقدي.

يدخل هذا النوع من الدراسات في دائرة ماتمكن تسميته عندنا: «مخاطر الكتابة»، التي تنظر الى النتاج النقدي بكونه «مع» أو «ضد»، ولما كان (أدونيس)، كما أرى، هو أعلى صوت، اطلقتْه الحداثة الادبية، فإنّ أية كتابة عنه ستُوضع، مُباشرة، بين قوسين. وبهذا ستُصادر المنطلقات قبل المتن، على الرغم من انّ هذه المنطلقات تحاول النظر الى النقد بوصفه **علماً، لاايديولوجياً**. لكن علينا قبول هذه المخاطر: والتوجّه نحو الهدف: تقويم تجربة أدونيس النقدية، لكي نعيد امتلاكها.

مقولات (ادونيس) التي بهرتنا بفعل صدماتها، ينبغي ان تزول، بمعنى ان يزول انبهارُنا بها. فالعالم، منذ الستينات، تقدّم ببيانات متلاحقة عن الظاهرة الادبية، ولم يعد **(الانبهار)** هوَ محرّك هذه البيانات، بل انقلاب الاتجاه الأدبي **(من الخارج الى الداخل)**.

كل هذا يدفعنا الى مساءلة الأسس النقدية التي انبنى عليها تنظير (أدونيس) في الأدبية العربية (القديمة والمعاصرة)، وحذف «الزيادات» التي أضفتْها عليه، حركة التاريخ «تاريخ الصدام بين الحداثة والقدامة العربيتين» ثم لنحرّر بعد ذلك (او هذا مانتوهمه) بعض مفهومات الحداثة الأدبية العربية، من سوء الفَهْم والخلط.

٣ -

بدأت عملي هذا، اولاً، في كتاب (أدونيس) **«قصائد بدر شاكر السياب: التي اختارها وقدم لها أدونيس»** الذي صدر في بيروت عام ١٩٧٨. أقول كتاب (أدونيس) وليس أشعار

(السياب) المُختارة: من حيث أنّه يمثل مختاراته هـو (الاختيار بحد ذاته كما سنرى جزء في العمل النقدي، وليس خارجه) أولاً، ويمثل أفكاره النقدية، في المقدمة، ثانياً.

ثم انتقلتُ الى كتاب (أدونيس) **«سياسة الشعر ـ دراسة في الشعرية العربية المعاصرة». الذي صدر في بيروت عام ١٩٨٥.**

وقد وجدتُ، بعد فراغي من قراءة **«سياسة الشعر»** أن مختارات ادونيس في شعر السياب، تمثل حركتين نقديتين (بالمفهوم البنائي للحركة).

تتمثّل الحركة الاولى بالمقدمة.

وتتمثل الحركة الثانية بالمختارات.

أعني ان مقدمة المختارات تنتظم منهجياً، في كتاب **«سياسة الشعر»**،اكثر من انتظامها في كتاب: بدر شاكر السياب، على الرغم من الروابط العضوية بين مقدمة تتكلم على مختاراتها فيه. والسبب ان كتاب **«سياسة الشعر»** ينطوي في جزئه الكبير على مقدمات؛ انتُزعت من زمنها (بعضها كتب في مطلع الستينات) ومن فضائها (دواوين او مختارات) واستقرت في سياقها الجديد: **«سياسة الشعر»**.

إنّ التصوّر النّقدي الآتي (ومن الممكن ان يكون اقتراحاً في الوقت ذاته) يرى انّ الجزء النقدي الخاص **بمقدمات المختارات، او الدواوين، او بالتعليقات،** التي تبحث في السمات العامة لشاعرٍ ما(كما هو حاصل في مقال **«شعرية التجريد»** المتصل بصلاح ستيتية (سياسة: ٧٩) يؤلّف كتاباً ذا سِمةٍ تأليفية خاصة في حين بضّم **المختارات** (جميع مختارات ادونيس) بعضها الى بعض، نُنجز كتاباً ذا سمة تأليفية مغايرة. وهكذا نكون في **النصوص النظرية** بإزاء سمة تأليفية ثالثة.

إن هذا التصوّر، الذي يستند الى تحريك أحجار الرقعة، والتلاعب بزمنها، إذ ستكون مختارات ادونيس في شعر السياب قد صدرت عام ١٩٨٥ نقدياً (عام صدور كتاب «سياسة الشعر»)، وعام ١٩٦٧ تاريخياً (عام صدور هذه المختارات الحقيقي)، أقول ان هذا التصوّر دالٌ على مايعتمل في بؤرة الخطاب النقدي لأدونيس، وهو مانحاول الكشف عنه.

ولما كان كتاب **«سياسة الشعر»** في جزء منه كما ذكرنا، يشتمل على مقدمات دواوين، فان قراءة مقدمة كتاب **«قصائد بدر شاكر السياب»** ستأتي بعد قراءة نصّه النظري: لتعيين بعض نقاط هذا التصور.



٤ ـ

تعيّن لنا القراءة الماسحة، أربعة جوانب في (المرسلة) النقدية لأدونيس:

الأول: النصوص النقدية: التي تنطوي على المبادئ والمفهومات والتصورات النقدية، اي الاجهزة التي تنطوي عليها نظرية او منظور (أدونيس) للنقد. كما يتمثل ذلك بـ**مقدمة الشعر العربي**/ ١٩٧١/ وزمن **الشعر**/ ١٩٧٢ **وسياسة الشعر**/ ١٩٨٥.

الثاني: التفوّهات النقدية: واستخدم «التفوه» هنا مُصطلحاً اجرائياً، يتناول كل ماأنتجه أدونيس، من أفكار نقدية وممارسات، في مقدمات الدواوين والمختارات، وكل ماصدر عنه من «تعليقات» عبر محاوراته الادبية. ويتمثل بكتاب (ديوان الشعر العربي ـ ثلاثة كتب).

الثالث: المقاربات النقدية، ويتناول فيها «الشعر» موضوعاً، كما يتمثل ذلك في كتابه **(الثابت والمتحوّل)** الذي صدر في ٣ أجزاء عن دار العودة ـ بيروت ١٩٧٤، وهو في الاصل رسالته التي نال بها شهادة الدكتوراه في الأدب العربي.

٥ ـ

على هذا سنبدأ بدراسة مايُعد جزءاً من نصّ (أدونيس) النقدي، كتاب **(سياسة الشعر)**، ثم نتلوه بدراسة ماعددناه جزءاً من تفوهاته النقدية **(قصائد بدر شاكر السياب ـ اختارها وقدم لها أدونيس** ـبيروت عام ١٩٧٨/ وقد صدرت طبعته الاولى عن الدار نفسها ـ دار الآداب، عام ١٩٦٧ وكانت تحمل عنوان **(مختارات من شعر السياب)**.

تقسّم القراءة المنهجيّة كتاب (سياسة الشعر) الى قسمين:

الاول: نصوص نقدية؛ في اربعة موضوعات، ماالشعرية؟ وشعرية القراءة، وشعرية الهوية، وشعرية الحدث.

الثاني: تفوهات نقدية، تتمثل بـ

أ ـ مقدمات الدواوين، والتعليقات الشاملة.

ب ـ مايمكن ادراجه تحت **تقنيات النقد**، اكثر مما يدرج تحت النقد ذاته، واعني به المختزلات النقدية، التي تُنجز عبر «المحاورات». وتتمثل في كتاب (سياسة الشعر) بموضوع «حوار» وهو الحوار الذي جرى بين (أدونيس) مُحاوَراً، والأستاذ (حسن داود) محاوِراً.

والآن تعطينا المعاينة الأولى لطوبوغرافيا كتاب سياسة الشعر انطباعاً بأننا في تضاريس غير متكافئة، إنْ صحَّ تعبير كهذا.

سأبدأ بأستعارة كلمة (أدونيس)، من حواره مع (حسن داود) /سياسة الشعر ١٥٦/ التي تقول: «لِيُسْمَح لي أنْ أكون هنا قاسياً»، لاكون أنا أيضاً، إنّ نشر حوار، او على نحو ادق لصق حوار، أمرٌ يُحدث في «منهج» كتاب (**سياسة الشعر**) المفترض أنه يعمل في ظل نُظُم بحثية (**تحليلية**) ،لاعموميّة (**اختزالية**) ـ كما هي عادة الحوار ـ أقول يحدث فيه انكساراً. كما انه يكوّن علامة «فارقة» على **الطابع اللّانسقي للكتاب**. فضلاً عن الاعتبار الشخصي:

إن اسماً مثل (أدونيس)، ليست به حاجة الى أنْ يُحاوَر فيجمع (حواره!).. إنّ لعبة الحوار، التي تُصمَّم لتُخرِج كتباً، او تنزل (على) لائحة الكتب، انما يقوم بها محاوِر مزدوج، لادونيس.

إن الحوار النقدي مهم جداً، بكونه نثار الأفكار النقدية لا الأفكار ذاتها، وهو شهادة على اهمية الذات المحاوَرة، او هو اعتراف بقوتها على الإدلاء. هذه هي حدود الحوار. أما أنْ تعود الذات الإدلائية، فتجمّع هي ماأُخِذ منها، فأمْرٌ يشير الى العمليات التي تجري ماوراء النقد وهي العمليات الرئيسة في النقد المشرقي.

نعم! يقوم حسن داود بإصدار كتاب عن (أسئلته). هذا هو المسلك الصحيح.

هكذا ينبغي إخراج الأوراق الثماني عشرة، التي استغرقها هذا الحوار من كتاب (سياسة الشعر). وابقاؤها ضمن تفوهات ادونيس النقدية. **إنها لأدونيس، وليست لكتابه!** وارجو ألا يبدو في هذا تناقض ما؛ إذ المعنى أنني أضع عنوان «**حوار**» تحت ممحاة متّسخة!

الشعرية: المصطلح ماوراء المصطلح:

مااللّافت في قسمي كتاب سياسة الشعر المشار اليهما آنفاً؟

التردد العالي لذبذبة مصطلح «الشعرية». هذا التردد يعكس النموذج النقدي المهيمن. وهو من جهة دالّ خارجي على الرغبة.

إن الشعرية Poetics «علم»[1] موضوعه الخطاب الادبي من حيث هو المبدأ المولد لعدد غير محدود من النصوص[2] علم لايسعى الى تسمية المعنى، بل الى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، وهو يبحث عن هذه القوانين داخل الأدب[3].

الشعرية إذن بالمعنى الاصطلاحي، معنية بتحويل الاشارة الميتافيزيقية، الى قانون فيزيقي. الروح الى جَسد. ان الجسد وقوانينه هو منظومة سيميائية (رمزية) للروح. هذه المزدوجة (جسد/ روح) هي ماتمثله «الشعرية» و«الادب» الخطاب الادبي «الشعري/ السردي/ الكتابي) روح، والشعرية، هي القوانين التي تكشف عن تجسّد هذه الروح.

او هي معنيّة بالمبادئ المولّدة للأرواح (النصوص) وهكذا تتجه الشعرية بمرسلة النص دائماً نحو الداخل «لاكتشاف الانساق الكامنة التي تحدد أدبية النصوص، بذاتها»[4]. وهذا الداخل هو لافتة المنهج البنيوي في الأدب، المثبتة على جميع أبوابه.

لكن فحص متن **سياسة الشعر**) في مستويه النظري والممارسي، يكشف عن ندرة التوافق او التلاقي مع هذا النظر المنهجي. وبعبارة أخرى ان قراءة «**السياسة**» تُنشئ «تفاوتاً» **بين العنوانات البراقة للعصر البنيوي** (عنوانات مصطلح الشعرية المكتظة في كتاب سياسة الشعر)، **والمتن الذي تحتويه**.

على سبيل المثال، ينسخ عنوان أدونيس (**شعرية الاستعادة**/ انتج عام ١٩٨٥) عنوان (**حول الديوان الجديد لامين نخلة**/ أُنتج عام ١٩٦٢ وفي هذا النسخ لايَظهر لنا التنازع بين عنوانين (كان القصد منهما ان يكونا مُتوارثين) حسب، بل بين عنوانين يتنازعان على موضوع واحد.

كان ينبغي لأدونيس ألا ينظر الى «العنوان» بوصفه علامة مركّزة، تختزل فكرة ماتحته، او علامة على مناسبة ماتحته، او

علامة قَصْد لِما تحته، كما فعل حين قام بنسخ عنوان كتابه **(مختارات من شعر السياب)** بـ**(قصائد بدر شاكر السياب - اختارها وقدم لها أدونيس)** هذا النسخ الذي كان ذا طابع تكتيكي، لايمس ستراتيجية العمل النقدي، أقول ماكان عليه ان ينظر الى (العنوان) على هذا النحو، بل بكونه جزء من فاعلية المنظومة التي يُشرف عليها، نُصيص لنص، اي بنية مصغّرة لبنية كبيرة. وبعبارة رابعة: ان استبدال عنوان بعنوان، ليس مسألة كلمات بل مسألة منظومات.

في الوقت الذي استبدل عنوان **(شعرية الاستعادة)** بـ**(حول الديوان الجديد لأمين نخلة)**، كان على هذا الاستبدال ان يعيد النظر في أسس المتن الذي يليه، آلياته ومفهوماته، وإلاّ أُدخلنا في انشقاقية، الرقعة والثوب.

لايتحدث أدونيس عن مصطلح **«الشعرية»** بل عماوراء هذا المصطلح. السؤال الذي يفتتح به **«السياسة». ماالشعرية؟**[٥] لايتجه الى ذاته أبداً، بل يظل عند مستوى الصياغة (المستعارة) دون مستوى المفهوم، متجهاً الى ماورائه، والسبب بسيط، لأنه واضح،: أدونيس منشغل بمرسلته القديمة. منشغل بماضيه العريض، وما حاضر بعض الموضوعات، ومقدمات الدواوين في «السياسة» الا استرجاع منظّم، مغطّىً بطبقة عازلة: من العنوانات. هذه التغطية تكتسب مشروعيتها بتوثيقها، توثيق العنوان الناسخ، والعنوان المنسوخ. وهذا شيءٌ محمود، لكننا لسنا بإزاء مشروعيّة أخلاقية، بل مشروعيّة فنية، تأخذ بالحسبان التصادم بين **المفهومات والمناهج الحديثة ومنطلقاتها العلمية (الألسنية)** من جهة، **وبديهيات النقد الخارجي، الذي يتكلم اكثر مما يبني.**

وهكذا يظل سؤال ماالشعرية فارغاً، لنتجه الى عنوانين لاهبين هما: **«التراث» و«الحدث»**....اللذين ينطوي كل واحد منهما على موقف وموضوع، ويقعان خارج «الشعرية» التي تُعنى بالبحث عن القوانين داخل الأدب، كما مرّ آنفاً.

○ ○ ○

يُعيد أدونيس عَرض النقطتين اللاهبتين: «التراث» و«الحدث» **جزءاً من الخطاب الايديولوجي، لا الادبي**. وهذا هو التفاوت بين العنوان والمتن. **إنّ أدونيس يخضع لابتزاز الايديولوجيا. التي حاول أنْ يقضي طابعها القسري على الادب، فيصبح رهين أفقها وهذا هو مستوى المفارقة في كتاب «سياسة الشعر».**

كوّنت النقطتان اللاهبتان «التراث» و«الحدث» ثغرتي الحداثة العربية. لقد ارتبطتا بالاعتراضات المشفوعة بعض الاحيان بالوثائق، التي تُشير الى مراكز التمويل الثقافي، من حيث أنّ هذه المراكز تعمل على القطيعة مع الماضي (التراث)، ومع الحاضر (الحدث)، وهي أصلاً بلا برنامج مستقبلي. إنها بعبارة مختصرة، حركة تسعى الى تحطيم «زمن» الذّات العربية، من اجل أن تكون هذه الذات مكيّفة في إطار أحد النماذج المعرفية العالمية.

هكذا أصبح خلط الأوراق ممكناً، أو هو الممكن الوحيد، فالشعرية لم تعد تتناول موضوعها **(الشعر او السّرد)** بل أصبحت تتناول موضوعات **فوق - شعرية كـ «الحدث» و«التراث»**، وهكذا تتجاوز الشعرية ذاتها الى مجرد مصدر صناعي لكلمة شعر، لاالى مصطلح تعددت مفهوماته، وتوسّعت مجالاته من مربع **شعرية ارسطو**، حتى تخوم **شعرية السّرد**.

○ ○ ○

يعقب إشكالية «الشعرية» (ماالشعري؟)وفوق الشعرية (التراث والحدث) بحث الشعرية في ذاتها، ويندرج هذا تحت عنوان «في الشعرية». وهو عنوان يشير الى الانتهاء من المُخرجات، والبدء بالمدخلات. لكننا نجد أدونيس هنا يتكلم على اللاشعري، ليرينا الشعري. على المنفي ليرينا المثبت: أعني **النثر** وهكذا يُعيد البحث في الحدود الفاصلة بين الانواع الأدبية، التي لم تعد «الشعرية» توليها **اهتماماً الا لأغراض تدوير المفهومات**. ان **النثر** يدخل تحت عنوان **«الدلالي»** خارج **«الصوتي»** اي يصبح الوزن مميزاً وحيداً بين نوعين كتابيين هما الشعر والنثر، وأدونيس بتقليبه طرق التعبير:

«-نثر-نثر
-نثر-وزن
-شعر-نثر
-شعر-وزن»[٦]

إنما يُعيد.. كلاماً باطار عام وليس في إطار **«الشعرية»**، كما قال هو، «في الشعرية»، حين يصرح بـضَعْف التوترالدلالي او قلته حين نَنثُر بيتاً غير قابل للنثر[٧].

أن يُضْعف التوتر الدلالي، او يخفّ، فهذه مسألة تتعلق بالانطباع. والشعرية، تبحث في النظم لا الانطباعات.

يتحدث أدونيس عن التوتر الدلالي، بدلالة معنى التوتر او بدلالته المعجمية لابدلالته الاصطلاحية. فالتوتر الدلالي والمسافة جزء من مصطلح آخر هو «الانزياح».

○ ○ ○

إن وضع «ماالشعرية» رأس حربة لبحث، ينتهي الى عدّ وزن البيت الآتي:

وأعلم مافي اليوم والأمس قبله
ولكنني عن علم مافي غدٍ عمِ

شيئاً زائداً، انما هو بمثابة ماافتتحنا به كلامنا، من أنّ تغيير العنوان لايكفي لرفع درجة فاعلية المتن. اننا نقرأ في النقود الفلسفية وفي التراث النقدي العربي، جداول تنظم التفريق بين الانواع، حتى إننا لنقع على شطب ثلاثة ارباع الوزن من لائحة ماسميته الشعرية الفلسفية[٨]، عبر مصطلح، **«الاقاويل الشعرية»** بإزاء مصطلح **«الشعر»**. يقول الفارابي:

«والجمهور وكثير من القرّاء، انما يرون انّ القول شعر متى كان موزوناً، مقسوماً بأجزاء، ينطق بها في ازمنة متساوية. وليس يبالون أكانت مما يحاكي الشئ، الشئ أم لا. والقول اذا كان مما كان مؤلفاً مما يحاكي الشئ. ولم يكن موزوناً بأيقاع، فليس يُعد شعراً، ولكن يُقال هو (قول شعري) فاذا وُزن مع ذلك، وقُسم أجزاء، صار شعراً»[٩].

ويحدد ابن سينا الأمر على نحو أدق يقول:

«وقد تكون أقاويل منثورة مخيلة وقد تكون أوزان غير مخيلة، لانها ساذجة بلا قول. وانما يُحدد الشعر بأنه يجتمع فيه القول المخيل والوزن»[١٠].

هكذا يتحصل لدينا:

شعر كامل (قول مخيل + وزن)
شعر ناقص (قول مخيل – وزن)
نثر منظوم (وزن – قول مخيل)

إن وضع جدول جان كوهن، الذي يقوم بتصنيف الاجناس الكلامية، يُضيئ هذه النقطة:

	السمات الشعرية	
الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	-	+
نثر منظوم	+	-
شعر كامل	+	+
نثر كامل	-	-[١١]

أقول تُضئ من حيث دوران المفهومات الشعرية في الاقاويل، والشعر، والوزن والمعنى والتخييل والمخيّل والمحاكاة والصوت والدلالة.. الخ. وهكذا لم تقدم «ماشعرية» و«في شعرية» أدونيس إلا فراغاً معجمياً: أبقى مصطلح «الشعرية» مُنقطعاً عن متنه النقدي الذي يعكسه وينعكس فيه.

قياس الانحراف:

يقول أدونيس في «في الشعرية»:

«النثر يستخدم النظام العادي للغة اي يستخدم الكلمة، لما وضعت له أصلاً. أما الشعر فيغتصب او يفجر هذا النظام. اي أنه يحيد بالكلمات عما وُضعت له أصلاً.

لمزيد من الايضاح آخذ مثلاً تبسيطياً

أ – الليل نصف اليوم

ب – الليل موج (او جمل) امرئ القيس.

الجملتان هنا عن الليل، كموضوع واحد، لكنهما يُثيران طريقتين مختلفتين لإدراكه والاحساس به، عدا أنّ لهما معنيين مختلفين: المعنى في الجملة الاولى نثري، منقول بكلام نثري، والمعنى في الجملة الثانية شعري منقول بكلام شعري. الكلام في المستوى الاول إعلامي، إخباري، يقدم معلومات حول الأشياء، ويدور في اطاره المحدود المنتهي. أما الكلام في المستوى الثاني، فيوحي ويخيّل.. وهو يدور في المنفتح وغير المحدود»[١٢]

يفرّق أدونيس جرياً على أوليّة التفريق، بين الوضع والمجاز، او المستقيم والمنحرف. بين لغة للفعل، ولغة للانفعال. او لغة للشعر، ولغة للعلم، وكل هذا عالجه الخطاب البلاغي القديم، وحركات النقد الجديد[١٣] لكن «الشعرية» تقدمت بملاحظات أساسية، في طبيعة «الانزياح» الذي يحدث بين جُملَتي أدونيس:

– الليل نصف اليوم
– الليل جمَل.

بحيث استُردت في النهاية جملة «الليل نصف اليوم» الى الشعر. باعتبار الشعر نصّاً مكوناً من مجموعة دلالية، اعلى من تركيب الجملة[١٤]، يعمل «الانزياح» داخلها عبر عدة مستويات. اي لم يعد مرهوناً بانحراف كلام الى معنى آخر، او استبدال علاقة بعلاقة كما هي تسمية «معنى المعنى»[١٥] عند الجرجاني بل بما تمكن تسميته ستراتيجية الدال» حيث يكون المعنى ليس ثمرة العلاقة بين «الدال» Signifier والمدلول. Signified بل بين **الدّال والدّال**. الدّال هو معنى الدّال أي هو عمله داخل بنية.. الخ.

التناص Intertextuaity

في «ماالشعرية» يقول أدونيس:

«وكما أن كلام امرئ القيس لاينبع من كلام طرفة. مثلاً. والعكس صحيح، بل ينبع من اللسان العربي، فإن كلام كل

شاعر حقيقي، لاينبع من كلام شاعر سابق، وانما ينبع من اللسان العربي، وفقاً لاستخدامه الخلّاق الحرّ، **وهو استخدام، لابد من ان يكون** ابتداءاً **إذا أراد ان يكون خلّاقاً. فالكلام الشعري، كلام الذات المبدعة، هو دائماً، بمثابة وليد حين يخرج من رحم اللسان ومثل هذا الكلام الناشئ والمنشئ معاً يشوش الكلام السائد، ويزلزل سلطته الايديولوجية**»(١٦).

وفي مجال آخر، يُعطي ادونيس مفهوم القطيعة Discontinuity لمعنى التواصل، continuity في الشعر. مستعيراً مفهوم (باشلار) حول (الزمن) وعلاقته بالقطيعة الابستمولجيّة والأدبية:

«في المعرفة العلمية **سلسلة من اللحظات المنفصلة، كما ان** الصورة الشعرية **التي لاندركها إلّا آنياً تمثل قطيعة بالقياس الى المُعاش**»(١٧)

يقول أدونيس:

لايمكن لهذا التواصل **ان يكون فعالاً يُغني الابداع الشعري العربي الا اذا كان كلحظة** خاصة من الممارسة **الابداعية** انقطاعاً **عن كلام الشعراء** الذين سبقوه. **ذلك ان هذا الانقطاع هو الذي يحول** دون ان **يصبح الشعر تقليدياً**(١٨).

وأول مانريد أن ننوه عنه، **هو ان القطائع العلمية**، لاتتطابق آلياً مع **القطائع الأدبية**. لأنه ليس كما زعم ان «العالم يُدرك العلاقات المجردة للظواهر، والشاعر يُدرك العلاقات في الواقع الحسي فالشاعر لا يدرك العلاقات بل يجعلها محسوسة، ولايعيش «التجربة» بل يُنجزها.

ومن هنا توجب ان نبحث في مفهوم القطيعة الأدبية علامةً على التواصل التاريخي او «التموّج» كما يدعوه أدونيس، وألّا نترك المسألة الى معنى «**مالايوجد عند الآخر**»، او «**الخلاق**» و«**الحر**» و«**الذات المبدعة**»، كما ينتهي نص ادونيس. في هذا الجانب نجد ادونيس قد أشار اشارة عابرة الى «**اللسان العربي**» بوصفه «نبعاً» ثم تلاه **بالاستخدام الخلاق الحرّ**. أن ادونيس، هاهنا، يراود «**الالسنية**» من دون ان يعقد عليها.

إن «اللسان» أحد أهم المصطلحات التي تُتداول الآن. وعليه يتكئ المصطلح الذي يشير الى الطابع البنائي للغة، أعني «اللسانيات» او «الالسنية» Linguistics، وعليه ينبغي ان نراقب مسرد المصطلحات، لان هذا المَسرد هو الذي يصل بنا الى فَهْم **لغة الشعر** ومنذ ألسنية سوسير توجد لدينا ثلاثة مصطلحات: اللغة Language واللسان Language والكلام Speach.

ان اللغة مصطلحاً، تعني نسقاً من الرموز «يؤدي نفس الوظائف في المجتمعات، اي باعتبارها ظاهرة عامة. والمصطلح الذي يتولى دراسة اللغة، كنظرية، هو علم **اللغة العام** General Linguistics(١٩).

اما **اللسان** فنسق رمزي صوتي متفق عليه في بيئة لغويةواحدة. كما نقول اللسان العربي واللسان الانكليزي... الخ. وكما نلاحظ فمصطلح لغة ولسان متداخلان(٢٠). أما **الكلام** Speach فهو الاستخدام الفردي لهذه الامكانات. والآن تؤدي هذه المصطلحات في ضوء الخاص والعام، المنحرف والسائد، المطابقي والاستعاري الى جَعْل (الشاعر) **يتكلم ثلاث مرات، قبل ان ينجز قوله الشعري**، يتكلم باللغة واللسان والكلام فهو يفكر لغوياً، ويتكلم لغته اي تتكلم لغته فيه، ويتكلم هو دون غيره، اي يتكلم في لغته. قبل ان يقدم كلامه الشعري. لكن كلامه الشعري، ليس بمعزل عن كلام الآخر الشعري إن هذا يقترب من التشبيه، الذي تطلقه الاسلوبية Styleistic، المكون من السائق والسيارة والطريق. وأضيف «السياق» (رياح/ امطار.... الخ) فالسائق مشروط، بكل العناصر اللاحقة، ليكون «هو»، مَن يفوز أخيراً بجائزة سباق السيارات.

واذا كان الطريق والجو موزعين توزيعاً تكافؤياً على المتسابقين، فان الجائزة، تمنح للسائق والسيارة فقط. لكن الطريق والسياق (وهما مرادفان في هذا التشبيه للقوانين اللغوية العامة) يُشيران الى وجود**هما** أبداً.

يمكن لهذا التشبيه ذي العناصر الأربعة، ان يحلّ، على نحو أو آخر، في بنىً اخرى. وهو مايشير اليه أدونيس بنظرية «**الوليد والرحم**» او كلام الذاتي ورحم اللسان، هذه النظرية ذات مصيدة ثنائية: **الموّرثة** gen **والبيئة الاجتماعية** وماذا يتبقى للوليد، وهو مكون من انشطار نووي يحمل الصّفات الوراثية، وصارخ في فضاءٍ مُعدّ له سلفاً!؟، نعم يبقى له هو. لكن هذا الـ(هو) محدّد. وليس مطلقاً كما يشي الاقتباسان اللذان صدرنا بهما عن «**ماالشعرية**».

ان قول أدونيس **بالخلاق والابتداء**، يمثل حنينه الفلسفي الدائم، الى **الجوهر** وقوس الحدود الكونيّة. وهو مِمّا لم يَعُد له موطأ قدم في **الشعرية**. إن مقولة **الابداع عن طريق الاستخدام الحرّ**، تكرّر الى حدّ ما المقولة العتيقة التي تذهب الى ان «**الاسلوب هو الانسان نفسه**»(٢٢).

الآن بعد ان نظر في اشكالية الفقر الأدبي (عدد النصوص لايساوي عدد الرجال) تغير الأمر تماماً. إن قلة الابداع في الادب

والفن، او قل الفقر الادبي هو علامة غِناه! هـذا هو الافتـراق المنهجي بين «الكلام» في «اللسـان»، والنص في الأدب.. الكلام نموذج مشاعي، موزع على ابناء بيئة لغوية توزيعاً متساوياً. اما «النصّ» فهو موجود عند قلة: تكاد تُحسَب بالأصابع!

لو كان الابداع الادبي هو الذات. (او المؤلف التجاري) او هو الخَلْق Creation والقطيعة بمفهومها الصّفري، لكان بإمكاننا صَوغ الذات الادبية! والتحكم من ثَمّ ليس بكميات النتاج الادبي، بل بأنواعه. (بالتحكم بعوامل الوراثة والبيئة، والمؤسسة).

هكذا يقتضي على المُنتج عبور فضـاء مزدحم، مختـرقاً الواقعات الأدبية (النصوص الفاشلة والناجحة معاً)، بما فيهـا نصوصه) ليحمل في هذا العبور آثارها انه نوع من انواع اللقاح، الذي ينتشر عبر ارجل النحل واجنحتها وحلقات بطونهـا. لكن النحل لايقصد سـوى الرحيق، اما الابـداع فلا يقصـد سوى لحظته. وهكذا يصبح مصطلح **التناص** intertexuality او **التفاعل النصي أو التداخل، متحكماً بالنص** text **وليس العكس**. واتجاه هذا التحكّم هو الذي يحدّد آلية التوليد في الأدب، التي ليست هي **إعادةً، أو نقلاً، أو تضميناً، أو اقتباساً**، لان كل انماط الاقتراض هـذه تتم تحت رقابـة الوعي، بل هي تـداخـل غـير واعٍ بـين النصوص، في لحظة الحَمْل بنصٍّ.

وهذا التداخل ذاتي، ينتج التناص الداخلي، او غيريّ ينتج التناص الخارجي.

إن محيط النّص وأغواره، ليسا سوى ابهام «تبصم» على الورق، فتُشبه جميع الأباهيم، ولاتشبه أيـة واحدة منهـا!، إن «**بنية الابهام**» التي تنعكس في ابجديتها (الخطوط) إشارة الى الابنية الخفية للنظام البايولوجي في الانسان. ان **خطوط النص** كذلك: ينبغي ان ترتد الى «قعر القاع»، للبحث عن «**الفاعـل**»، ولكي يتسنى لنا تحديد حريته وخَلْقه وقدرته.. الخ

وان كـان للأدب ان يُسهم في بنـاء الذاكـرة الجمعيـة (الثقافة)، ويعدّل، أو يحوّل، أو حتى يفسر الأنماط السائدة، فإن ذلك يحدث عَرَضاً. وهذا هو الذي يفسّر ندرة النصوص ويعلّله في آن.

وكأي شئ نادر (سواء أكان قليلاً او كثيراً) لايكـون ذلك بحساب عدده، بل بحساب لحظته، فنحن نمتلك مجرّة من ذرات الماء، ولكن بحساب اللحظة، ستكون هذه الذرّات أندر شئ على ظهر الأرض!

ان الحـديـث «**الابداع**»، و«**الحـريـة**»، و«**الخـلق**»، و«**التواصل**»، و«**الانقطاع**» خارج مفهوماتها الاجرائيـة، داخل نظرية الأدب، أدى الى سوء استخدام، لايمكن حصر آثاره.

فمنذ «حُلْم» **(فرويد)** وكأننا عثرنا على ضالتنا في تفسير لحظة «الابداع». لكن الحُلم الفرويدي، عـلى الرغم من الطفرة التي احدثها «لاكان» باستعارة الشفرة اللغوية له، ظل منصبّاً على ماتقوله «الرسالة»، لاعلى نـظامها. وهكـذا كم انفقنا من الوقت والكلام للامنهجي، ليقول لنا ناقد الادب: **إن النقاد النفسيّين هم نقاد فاشلون بشكل يسترعي الانتباه**»[٢٣]. ان «**الشعرية**» لم تَعُد تنظر الى الانحراف في «الكلام» باعتباره لغة الوعي **(الفكر)**، او لغة اللاوعي **(الحلم)** بل الى **الانحراف النصيّ**. باعتبار النصّ الكتابة الثّابتة (المدونة). وهذا الانحراف لايتم إلا بعبور الخط الذي كان عُبِرَ. وهكذا علينا أن نثبت مانفاه أدونيس، ونقول **إن كلام امرئ القيس ينبـع من كلام طرفـة، وهما ينبعـان من اللسان العربي**، لكن كل واحد منهما يسجل درجة انحرافٍ ما. **هذا الانحراف ليس سوى استعارة كبرى هي النصّ**.

○ ○ ○

على هذا النحو تُحيلنا قراءة الشعرية على بيـانية ثـورية (سنأتي على مناقشتها بتفصيل في موضـوع ماسّمـاه أدونيس (شعرية الكلام القديم)[٢٤].

ان مشكلة «الشعـرية» هي مشكلة العنـوان الذي يعمل خارج منظومته! هذا الخارج يشكّل بنية التفوهات النقدية التي تسود أعمال أدونيس. وهذه التفوهات تردُّ، بعصبيـة، الخطاب الايديولوجي، لكنّه يظل يتكلم فيها حتى آخر الشـوط، ليصبح سائد الشعر هو سائد الواقع! وهذا مداره النقطة الآتية:

الوزن الأيديولوجي

يرى أدونيس بنية الوزن والتقفية انعكاساً لبنية الواقع! هذا هو التداخل بين الخطابين الايديولوجي والفني وهو بالضبط مافعلته الميتافيزيقيا الافلاطونية حين كانت، هي الواقع الوحيد! وجدت ان كل شئ انعكاسٌ للصورة الاولى: صورة المثال. وهكذا يحل الفكر الميتافيزيقي، بين ظهرانينا بتسمية أخرى، هي الفكر الفيزيقي. وهذا هو بالضبط ماتحاول «التفكيكية» تسميتـه منذ «كانط» حتى «دريدا»[٢٥].

أن التشبث بـالوزنية والقـافوية العربيتـين يعني عنـد أدونيس ميكانيكياً تعبير عن قابلية او نمطية الفكر المُهيمن. يوجد دائماً قانون ثابت: أية حركة في الادب هي صدى لحركةٍ مـافي الواقع.

الوزن والقافية عند أدونيس، وفقاً لثنائية كلام/ لسان، مسألةٌ كلامية لالسانية[٢٦]، اي مسألة متعلقة بالاستخدام لابالنظام. ومادامت كذلك فهي عرضة للتغيير. إنهما ليسا جوهراً شعرياً.

لكنّ هذه النقطة، التي تجعل الوزن والقافية مسألة (شكلية)، بالكلامي لابالّلساني، بالفردي لابالاجتماعي، بالتاريخي لابالاسطوري، تقود الى إخراجهما من النظام الشعري، فلا يُعدان القافية والوزن - من ثمّ - عنصرين شكليين فيه؟ وهذا مالم يَقُل أحد به. ان النظام الذي هو مجموعة من المبادئ والقوانين والتصورات، يتعيّن بأوضاع ايقاعية؛ قد تختلف من بيئة الى بيئة، ومن عنصر الى آخر، ولكنها **من العوامل الاساسية او الاوليات التي يُسمى وجودها كتابةً ماشعراً، ولايسمي سلبُها كتابةً ماغير شعر.**

اذا وضعنا المسألة في المحور الالسني، وجدنا أنّ الوزن والقافية، هما جزء من عملية «التوافق» التي تواجه «التغاير» في النثر. وهذه جزء من نظرية «الانزياح» الشعرية. لابد من اللغة الشعرية من عبور **نظام الخلافات**[٢٧] **الى نظام التوافقات باتحاد الصوتي بالدلالي.**

ثمة نقطة أخرى تجعلنا نُعلِّق الوزن والقافية باللسان/ لابالكلام، وهي: امتدادها في تاريخ الشعر العربي، زهاء الالفي عام، فنحن نعرف ان القافية والوزن عنصران قائمان حتى في قصيدة النثر، بكيفيات أخرى، وهو مايعترض به علينا النقد الخارجي بقوة.

داخل هذا النمط الواحد، المؤسس على ابعاد وزنية محدّدة، الم يحدث إبداع؟ أي ألم يحدث لامرء القيس ولبيد والنابغة والاعشى ان يختلفوا ابداعياً وهم يكررون العناصر الشكلية ذاتها، ويعبر أحدهم فضاء الآخر؟ الا يتناقض هذا مع جعل الوزن والقافية قضية انعكاسيّة او أنماطاً ذهنية تنعكس في أشكال التعبير ذاته؟ لانها لو جُعلت كذلك لكان لزاماً تغييرها في كل ساعة؟ أو في كل سنة؟ وهذا مالم يحدث.

إن ربط العناصر بما هو خارج عن الشعرية، يشترط كون هذه العناصر جزء من حقل آخر، وطارئةً عليها، وهذا ماقام به أدونيس على نحو دقيق، لكن معاكس، **تكلم عن الوزن والقافية معزولين عن النظام الشعري. والنقد التقليدي**، يتكلم عنهما بكونهما **معزولين أيضاً**، أشكال صوتية، تتخذ أوضاعاً تاريخية، وليس أسطورية، لكننا نعتقد أن **الوزن والقافية** بالكيفيات المتغيرة، **جزء من ميثولوجيا الشعر** طقس من طقوسه الصوتية التي لاتبيد، لانها متعالية، بإزاء الدلالي (الذي هو الجزء التاريخي والايديولوجي) وهما «**مزدوجة**» الشعرية، أي يعملان في ظل ثنائيّة «**شكل/ معنى**» التي تكون الشعر. وحالما نخرجهما من وسطهما شعري، يموتان: او يتحولان الى موصوفات تشريحية منزوعة الوظيفيّة.

في التحليل الوظيفي للاصوات (الفونولوجي)، نَصِفُ وحدةً صوتية (phoneme) كالنون في العربية، مادّياً أي خارج السلسلة الصوتية بأنه: «صوت أسناني لثوي أنفي مجهور»[٢٨] لكن بتحليل سلوك هذا الصوت في اطار مايُسمى «النظم السلوكية الصوتية» سنجد الامر مختلفاً، «لنأخذ هذه الوحدة فسنجد عدة افراد لها ومنها الصوت الأخير في «إنْ» في العبارة «إنْ أنت» او في العبارة «إنْ بات» او في العبارة «إن وعد» او في العبارة «إنْ يكن» في العبارة الاولى تكون النون **صوتاً لثوياً أنفياً**، أما في الثانية فإنها صوت أنفي شفوي ثنائي «كالميم» وفي الثالثة صوت انفي شفوي مستدير (واو أنفية) وفي الرابعة صوت انفي صلب (ياء أنفية) وهكذا»[٢٩].

بعبارة اخرى **لاوجود لهذه الوحدة النوعية التي تُسمى «النون» إلا في النظام**.. ولكي تتعين لابد أنْ تكون **احد أفرادها**.. **وهذا التعيين** معناه انها **علاقتها**. وهذا بالضبط مايحدث في الوزن والقافية، باعتبارهما **النحوي والبلاغي**، أي باعتبارهما **المعياري، والانحرافي**. والفرق بينهما وبين التنوعات الفونيمية، أن التنوعات الفونيمية، في اغلب الاحيان عقيم، لانها لاتؤدي الى تعددية المعنى عند اختلافها، بل هي صور لنمط واحد، فرضتها قوانين التجاور، ولهذا «نضع هذه الأصوات كلها تحت وحدة نوعية، نسميها النون او الدال او الضّاد.. الخ أما العلاقات داخل (الشعر) فلا يوجد فيها عُقم.

أن الوزن والقافية، او لنقل التوافق في (الشعر)، والتغاير داخل «اللغة»، يُحسَبُ كل مرة بعلاقته بالبنية الدلالية، التي يسكنها في قصيدة ما هكذا يكون لدينا «**مولّد**، **صغير** مكون من **(١٦ بحراً + ٢٨ روّياً) × (كلام) = تنوعات الايقاع الشعري.**

إن حد المعادلة الأول، يقوم على كم محدود أمّا كمّ الحد الثاني فغير محدود، ولانهائي ومفتوح هذه المعادلة، تجعل الوزن والقافية، وكل عناصر الشكل الصوتي (الايقاعي) في الشعر، تجعلها داخل «متوالية» Sequence، الى آخر الحدود.

هكذا لاتصبح (متفاعلن) مثلاً **قشرة او ثوباً نستطيع رفعها وعزلها**، والنظر فيها بل هي موجودة دائماً كـ«**دالّ**» **ذي بنية ثنائية**، هي حاصل ذوبان **الدلالة بالصوت**، بعضهما ببعض. إن اية متوافقة ايقاعية **(وزن/ قافية/ جناس/ نبر**..

الخ) لاتُدرس في ضوء **تبنينها**: ستجعل من الايقاع في الشعر ذا طابع معياري لاتوليدي. وهذا هو، على نحو مؤكد، مايجري داخل البحث الايقاعي، منذ الخليل بن احمد، وحتى يومنا هـذا. فما يُسمى **بالعروض الجديد**، ليس سوى **العروض القديم** بأشكال رياضية: فالآلية واحدة، تقوم على الفصل بين الصوت والدلالة، والسؤال هو ماالذي يجعل مولّداً (من ١٦ بحراً + ٢٨ روّياً) ينتج هذه الآلاف المؤلفة من القصائد، او هذه الملايين من الابيات الشعرية؟ أليس في قدرة هذا المولد تَجنُّب أنْ يُقّدم التوافقُ ذاته كل مرة! **وهذا هو مايهم «الشعرية»، الطابع الشعري** للايقاع، وليس الطابع **الايقاعي للشعر**.

والسؤال الآخر هل يعني التحليل السابق أنّ امكانات هذا «المولّد» غير قابلة للنفاد على وفق آلية التفاعل بين الصوت والدلالة؟ والجواب: «كلا»، **لأن أية بنية هي ذاتُ حدود**، انها مغلقة، واذا لم تكن كذلك، فانها لاتكون عندئذ ذات شكل. بل مجرد **حركة**، وهذا هو مازوّدت به «الالسنية، النقد، **خطي التزامن والتعاقب**. لكل موجود **بنية** وحركة. مايهمنا في البنية **هو البنية ذاتها**، ومايهمنا في الحركة ليست البنية بل **حركة البنية** لكن النقد اقترح حركة **«في البنية»** بدلاً من **«حركة البنية»**. إن تاريخ الادب، ليس هو **السياق المحيط والمكتنف**، بل تاريخه **هو حركة عناصره في المصير العلائقي**. وحركة العناصر هذه تصل الى **حدود انغلاقها**.. لتكون **البنية**. وهكذا تنفد البُنى، فتقوم، لكي تظل ذات كينونة (وجود) **بالكرّ**، تعيد وتستعيد. وهذا مايحدث بالضبط في «اللغة» التي زُعم انها تنطوي على مولّد مفتوح، يتمثل بإنتاج جمل لانهائية كما يزعم مؤسس النظرية التوليدية التحويلية نعوم جومسكي[٣] هذا المبدأ في الانتاج اللغوي، ليس دقيقاً، لان اللّغة على وفق مبدأي التحويل والتوليد TG Grammar لاتنتج **جملاً جديدة فقط** بل **مكرّرة**، يصبح هذا التكرار جزء من النظام التأريخي للغة، يتمظهر بما نسميّه **بالمسكوكات** Clichesونحن لانعبأ بالمسكوكات اللغوية، في **الكلام** speach، لان مايهمنا فيها، هو الجانب التبادلي، حسب. أي **المدلول** دون **الدالّ**.

اما في **الشعر** (والادب عامة) فهذه **المسكوكات** تكسو ظهر اللغة، الى درجة يصبح من الصعب تجنبها.. وهذا هو مايمكن أنْ نطلق عليه **سجن التناص**.

وهكذا يمكن النظر الى الكتلة الشعرية منذ الف عام وكأنها مسكوكة ضخمة، **تُنتج واقعاتٍ لانصوصاً**!

وهذا مانعتقده: أنّ المولّد القديم قد نضب حين اتى على كل امكانات «متواليته» **(وزن/ قافية/ جمل)** ولهذا يكون النتاج الشعري الذي صدر عن هذا المولّد قد مرّ بمرحلتين تاريخيتين (بالمفهوم الداخلي):

- مرحلة الابداع.
- مرحلة الاتباع.

ليسا كانعكاس لشروط تاريخية بل لشروط فنية.

قبل نفاد البنية، وكخط موازٍ لخط المسكوكات، يُجري المولّد، على وفق منطق داخلي تعديلاً في بنيته ليتوسع ضمن نظام جديد وهكذا..

○ ○ ○

وما أريد ان أصل اليه ان أدونيس في «ماالشعرية»، و«في الشعرية» يقدّم خطابه النقدي عن **تداول «الرسالة»، وليس عن (الرسالة)** ذاتها أي الشعريات الخارجية (مستعيرين هذا المصطلح من سوسير: (اللغويات الخارجية)، وليس عن الشعريات الداخلية كما يرغب هو فيه دائماً.

ان «رسالة» الحداثة تقع في مفترق طريق، احدهما يؤدي **الى الخارج** والآخر الى **الداخل**.

وأدونيس وهو طليعة الحداثة، يفكر بإتجاه الرسالة الى الداخل، دائماً، لكنه يتكلم بإتجاهها الى الخارج! والسبب في ذلك يكمن كما أرى في نقطتين: **الضغط الايديولوجي**.

ولعل عنوان الكتاب **«سياسة الشعر»** تعبير يراقِبُ هـذا الضغط.

أن الضغط الايديولوجي يسلب العناصر طابعها الفني، وينتزعها من تاريخها الداخلي، ويضعها في بؤرة المرآة، حيث العالم يعكس ذاته في البُنى الادبية، ومايحاوله أدونيس في نفي النقد الايديولوجي، إنما يثبته على نحو مضاد. يقول:

«**هكذا يبدو أنّ مانراه من الالحاح النقدي الايديولوجي على الواحد**، على النموذجية الوزنية المبسطة، على عالم مؤتلف متشابه، يحيل الانسان والشعر والعالم الى مجرّد قوالب وقواعد، والى مسلمات ويقينيات جاهزة. وفي هذا مايلغي التاريخ ومايلغي الذات معاً»[٣٠].

فالمؤتلف والمتشابه والواحد، وهي نقاط سلبية في سجل تثوير «الواقع» هي ذاتُها التي ترادف اهم قوانين الشعرية، وهو قانون «**التوافق**»، والا تصبح «الوزنية» كلمة تعني **الجمود**، وبهذا تأخذ بُعداً **ايديولوجياً**، بأعتبارها تمثيلاً سيميائياً للرجوعية والسلفية.. الخ. كما يتضح ذلك جليّاً في المُقتبس السابق من «**سياسة الشعر**». وبعبارة مضادة تقول لنا

«الشعرية»، إنّه لابد من الوزن والقافية (بأية كيفيات) لكي نطلق على كتابةٍ ماشعراً، هذه المقولة تنتمي الى الشعرية، أما مقولة أدونيس «بالوزنية المبسطة» فتقع خارج «الشعرية» تماماً.

اما النقطة الثانية التي نفسر بها التقاطع، بين مايفكّر به ادونيس، في سطح الكلام، ومايتكلم به فعلاً، فتكمن في نقص الادوات المنهجية في موضوع «الشعرية»، وعدم تتبّع البيانات التي تقدّمت بها الظاهرة الادبية منذ الالسنية وحتى الآن، ومارافقها من تولّد اجهزة مفهومية معقدة.

إن ثورة الكلمات لم تَعُد تكفي، لتغطية البحوث المنهجية، بل لابد من المعرفة الثقيلة، اي التي، كما تمسّها مقولة العالم الانثروبولوجي «ليفي شتراوس» بسلب المهلة، لم تَعُد «المعرفة» بل صدمة المعرفة.

هكذا ينقلب خطاب ادونيس النقدي وهو تمثيلٌ لاتجاه «الرسالة» الى الخارج، لاينفع معه رفع درجة استعداد العنوان للاتجاه الى الداخل،، ينقلب الى تفوهات نقدية، اينما جُلنا فيه.

وهذا هو الذي يَصِل بنا الى عنوانه الثاني في «ماالشعرية»، وهو:

الشعر والحدث:

غائب هذا العنوان هو الشعر والميتافيزقيا. ان القول بالعلاقة الميكانيكية بين الشعر والواقع، لم تَقُلْه، او تتقول به، أية صفحة من صفحات «الواقعية» كمنهج أدبي. لكن أدونيس، يتبنّى خطابهُ هذه الميكانيكية، من غير انْ يفطن هوكذات مؤسسة للحداثة. إنه يتوجه الى **الحدث السياسي او الوطني العربي في النصف القرن الاخير**[٣٢] باعتباره موضوعاً شعرياً، لاكما يتجه الى الرؤيوي موضوعاً للشعر. وبعبارة اخرى ينجذب أدونيس الى الموضوع الحَدْسي لاالى الموضوع الحسّي. لان الموضوع الحدْسي قابل للمغامرة، او للكشف بالاصطلاح الصوفي، اما الموضوع السياسي الوطني فهو غير قابل للكشف لانه مُكتشف اصلاً. وهكذا يُصنّف أدونيس الشعر الى موضوعات أولاً، ثم الشعر يرتب الموضوعات الشعرية،، على حسب معياره في الرؤيوي والحدثي، ثم **يضطهد تلك الموضوعات لتعود تلك الموضوعات فتضطهده**[٣٣].

نعم ان الشعر هو اقربُ الى الاسطورة، منه الى التاريخ، او هو حنين ميثي (اسطوري) دائم. **الشعر ولكن ليس موضوعه**. منهجياً تختل أداة أدونيس: فلا يحكم على بنية الشعر بل على **موضوعه**.. وهو مايتجاوز او يخرق في هذا الجانب، المبدأ الاساسي **للشعرية**، في هذا الجانب الذي يقول: **الموضوع الشعري هو اللاموضوع**. وبهذا يحوّر المعنى السوسيري الناتج عن علاقة معنى بين «الدال» «بالمدلول» الى علاقة عمل بين الدال والدال بالمفهوم اللاكاني[٣٤]. في ضوء البُعد الالسني هذا، **تُبنى ستراتيجية الدّال الادبي التي تعني لانهائيّة الدّال في** التعبير الادبي والفني دا '' **انغلاقه**. أي مبدأ الانفتاح المنغلق (بمفهوم البنيوية الأدبيّة)، كما اوضحنا ذلك في نقطة «الوزن الايديولوجي» لانه لو كان «الدّال» محدوداً على سعته، لاصبح «الابداع» من ثَمّ، مرهوناً بالتاريخ.. وهذا مالايقبله جوهر الإبداع القارّ.

ان وصولنا الى ان **الشعر بلا موضوع**،، **يعني ان كل موضوع يصلح لان يكون شعرياً**، اي الشعر هو الذي يجعل الموضوع شعرياً، لانه يشكلّه، وهو الذي يُحرّر الاشياء من عاداتها وألفتها، ويعيدها الى اوّلها: اللامرئي والحَدْسي والسحري والكشفي. وليس «الموضوع» هو الذي يجعل الشعر شعراً. لانه لو كان كذلك، لزُوّدنا بقائمة «الموضوعات» الصالحة، او الشريفة في التعبير القديم. **كل موضوع هو شعري، إذا حوّل من امكانه الكامن الى إمكانه الظاهر** على عبارة الفلاسفة. من القدرة الى الأداء من النظام الى المعنى. وهكذا فان مايشترطه أدونيس لموضوع الحدث ليكون شعرياً ان يُخترق محولاً إياه الى رمز يشمل كل الموضوعات، لان **شرط التحويل الى بنية رمزية لايتجزأ**.

وعلى الضد من ذلك تكف الموضوعات كلها ان تكون (شعرية) اذا لم يتم اختراقها وتحويلها الى بنى رمزية.

تمس الكلمات الاشياء ولاتمس الأشياء الكلمات. هذا هو قانون شعرية الموضوع، حين تشتمل الأشياء بالشعرية، ترتجف، محدثة رعشات سحرية، حتى يصبح (الشئ) اسطورياً مهما كان، **برتقالة** (بريفير)، أقاليم (أدونيس)، **أرض** (اليوت)، **حانة** (ابي نواس)، **جسد** (السياب).. الخ.. الخ.

شعرية أدونيس تبحث في **موضوعات لاشعرية**، حين يكون الموضوع (حدثاً وطنياً سياسياً)، وموضوعات شعرية حين يكون الموضوع حضورياً ميتافيزيقياً[٣٧].

في «**شعرية الحضور**» وهو يبحث في شعرية (**يوسف الخال**) **يهمّه (الموضوع) اكثر من شرطه الشعري**: **الاختراق والتحويل**، وهكذا يجري اتجاه تحليل أدونيس **لشعرية الحضور**، في الطريق المعاكس **لشعرية الحدث**، ومن ثَمّ في الطريق المعاكس **للشعرية** ذاتها، لان «الشعرية» كما افتتحنا هذا البحث، **علم موضوعه الشعر** او النتاج الشعري، فلا شعرية بدون شعر: لانه لاعلم بدون موضوع، ولكن أدونيس يقول بشعرية خارج الشعر:

«في هذا الضوء نفهم تجربة يوسف الخال المثير والشاعر. ولعله عَلَم في إثارته اكثر مما علَّم في نتاجه الشعري، بحد ذاته لكن الشعر والإثارة هنا واحد، فأهمية الشعر تُقاس بمدى إثارته، أي بالعالم الذي أراد انْ يكشف عنه. هكذا نصف تجربة يوسف الخال بأنها تجربة إثارة وفعل تحرك وتغيّر. وليس نشاطه العملي في مجلتي «شعر» و«ادب» الا تعميقاً للتحريض والفعل، ونوعاً من الارتفاع بالواقع، بثقله الفاجع كله، وعريه كله، الى مستوى الشعر..»[38].

فلو افترضنا مؤقتاً أنّ «الشعرية» نوع من أنواع الأنظمة المُبرمجة في (كمبيوتر)، منطوقة على مفتاح برمز ش/ ي. وأدخلنا فيها بطاقة، كتب فيها «وليس نشاط يوسف الخال في مجلتي «شعر» و«أدب» إلاّ.. نوعاً من الارتفاع بالواقع.. الى مستوى الشعر.» لظهر لنا، في مُربَّع الانتظار:

irrur

يُوجَد خطأ ما

○ ○ ○

حين تتقاطع الفرضيات، يتقاطع الحيّز الذي بعد «فإنَّ.......»:

إن كانت الموضوعات شعرية.. فإنّ../ هذا هو منطق شعرية الحضور.

إنْ كانت الموضوعات لاشعرية، فإنَّ فحص مجال «فإنّ..» في شعرية الحضور، يقدم لنا صورة اللغة الشعرية، على نحو مغاير تماماً لصورتها في مجال «فإنَّ..» في شعرية الحدث. وكما يأتي:

يقول أدونيس في شعرية الحضور:

«يوسف الخال ثوري، لكن بنور المسيح. لاتبهره الثورة بكميتها، بل بنوعيتها. لاتثيره بأفقيتها، بل بعموديتها.. فهو يقوّم صورة هذا العالم، التي تعرض نفسها في اشكال متنوعة، على ضوء صورته اللامرئية ـ ضوء الجوهر والغاية الأخيرة كأنه يذكرنا.. أنّ اللغة ذاتها ليست أكثر من وسيلة. والوسيلة تبلى لفكرٍ يظل هو هو عبر الوسائل كلها[39].

وفي الشعروالحدث يقول:

«.. ليس هناك أي تشابه بين اللغة والواقع، بتعبير آخر لايمكن للغة أنْ تقول الواقع، وانما تقول ماتتوهمه او تتخيّله. أي إنّها عميقاً تقول ذاتها. وبهذا المعنى تحديداً، يصح القول ان العالم لغة والانسان لغة»[40].

ويصح على نحو اكثر تحديداً، اذا أضفنا والفكر لغة. فكيف لايبلى الفكر إذا بليت ذاتهُ؟! ان هذا التقاطع تعبير عن الانكسار المنهجي التحتي في [سياسة الشعر] او الشعرية العربية المعاصرة، وماتجميع الموضوعات او الأقسام الثلاثية فيه: نص/ مقدمة/ حوار، إلا اشارة لظهور هذا الانكسار في السطح.

الهوامش

(١) بنية اللغة الشعرية: جان كوهين: ٩. (٢) عصر البنيوية: ٢٨٣.

(٣) الشعرية: تزفيتيان تودروف: ٢٣. (٤) عصر البنيوية: ٢٨٣.

(٥) ماالشعرية: نص الكلمة التي أُلقيت في ندوة وقضايا الشعر العربي المعاصر، التي عقدت في تونس بين ٤ ـ ٨ آيار ١٩٨١ في المركز الثقافي الدولي بالحمامات (و) التي دعتْ اليها «المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم» ينظر «سياسة الشعر»: ص٥/ الهامش.

(٦) سياسة الشعر: ٢٢، ٢٣. (٧) المصدر السابق: ٢٣.

(٨) ينظر مقال، في التراث النقدي العربي/ رؤية حازم القرطاجني/ المقدمات الفلسفية ـ القسم الرابع ـ جريدة الجمهورية البغدادية ـ آفاق ـ العدد ٧٢٥١ ـ الاربعاء ٢٦/ ٧/ ١٩٥٨.

(٩) المرجع السابق: القسم الخامس ـ العدد ٧٢٥٨. (١٠) المرجع نفسه: العدد نفسه.

(١١) بنية اللغة الشعرية: ١٢. (١٢) سياسة الشعر: ٢٤.

(١٣) ينظر في ذلك: مبادئ النقد الادبي: ١٨٥.

(١٤) يُنظر مقال إشكالية ثنائية المعنى لبول ريكور: مجلة الف: ص١٣٧.

(١٥) دلائل الاعجاز: ١٧٥. (١٦) سياسة الشعر: ١٤. (١٧) حَدْس اللحظة: ٩٦.

ويلاحظ ان صيغة «معاش» لاوجود لها في النظام الصرفي العربي. وهي خطا من اخطاء الترجمة: والمقصود «بالقياس الى المعيش».

(١٨) سياسة الشعر: ١٦. (١٩) حدس اللحظة: ٥. (٢٠) علم اللغة العربية: ٤٣.

(٢١) إن هذا التداخل اساساً ينطوي عليه المصطلح المُترجم Language. ووجود مصطلحين في العربية «اللسان» و«اللغة» يتيحان اساساً جيداً للتفريق بين اصطلاحات العلوم التي تدرسهما. اذ يمكن ترجمة Linguistics بـعلم اللسان، ومجاله دراسة لغة بعينها General Linguistics بـعلم اللغة، ومجاله دراسة اللغة كظاهرة انسانية.

(٢٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب: ٣٥

(٢٣) مبادئ النقد الادبي: ٥٥ (٢٤) سياسة الشعر: ٨٩.

(٢٥) انظر مجلة الوحدة/ محور الفلسفة العربية بين الابداع والاتباع/ مقال دور الفلسفة في بلورة المشروع الحضاري العربي: ص٧.

(٢٦) سياسة الشعر: ١٦. (٢٧) علم اللغة العام/ سوسير: ٤١.

(٢٨) علم اللغة العلم/ القسم الثاني/ الاصوات: ١٣٠.

(٢٩) ينظر مجلة عالم الفكر/ مقال: تحليل عملية التكلم وبعض نتائجه التطبيقية ـ الدكتور عبد الرحمن ايوب: ص٣٦

(٣٠) Aspects of the theory of syntax the M. I. T. press. Cambridge, mass. 1967.

(٣١) سياسة الشعر: ١٥. (٣٢) المصدر السابق: ١٨

(٣٣) الاضطهاد المتبادل بين الكاتب والموضوع، هو الحقيقة الوحيدة المتبقية من عذاب اللعب بالكتابة، حيث الموضوع ثابتاً والكاتب متغيراً. ومن امثلة ذلك المراحل الثلاث التي مرّ بها الفيلسوف الفرنسي «هيدغر» في المرحلة الاولى (مرحلة الكينونة والزمن ١٩٢٧) اعلن عن هدفه، مهمة تدمير تاريخ الانطولوجيا، لكنه في المرحلة التالية من حياته الفكرية (اي بعد مرور عشرين سنة على صدور كتابه الاول، يعتذر عن التطرف الذي لحق بمصطلح التدمير، وعن العنف المخزون فيه، ويدعو فقط الى تجاوز «الميتافيزيقيا» وليس الى تدميرها.. ثم في المرحلة الأخيرة من حياته تخلّى نهائياً عن مفهوم «تجاوز الميتافيزيقا»، وقال بانه استخدمه لقيمته الايضاحية ليس إلا.

ينظر مقال «دور الفلسفة في بلورة المشروع الحضاري العربي/ مجلة الوحدة ص١٨.

(٣٥) سياسة الشعر: ١٨. (٣٦) المصدر السابق: ١٨ (٣٧) المصدر نفسه: ٢٩

(٣٨) نفسه: ٣٧ (٣٩) سياسة الشعر: ٣٩ (٤٠) المصدر السابق: ٢١

العجوز والطيور

خضير عبد الامير

هي افعال وذكريات وردود افعال العجوز التي لم تستطع القيام من فراشها وارتداء ملابس الطريق وحمل كيس الحبوب العتيق الذي صنعته بيديها لاطعام طيورها.

وهي تحتاج الكيس حينما يفرغ منه الحَبْ، وهي عادة يومية ممتعة تحولت الى واجب سعت اليه بقدميها وتنفست فيه ارادتها منذ سنين طويلة حتى حولتها الى لوحة فنية واسعة الافق والحدث وذات موضوع متسلسل طويل لايمكن لمساحة واحدة استيعابه.

وهي رؤية بقيت متمددة في الذهن ومختفية داخل جرارة النفَسَ المتقطع عند المرأة العجوز وعند جيرانها ونساء الشارع الذين شاركوها سنوات الألم والحياة اليومية والمعرفة والتطلعات والبحث عن حالة الهدوء والمتعةو الراحة، وعن الشعور بالغنى النفسي المتكامل بعد كل جولة لها في الطرقات والشوارع والاسواق القريبة لها ولهن.

وقد تجمعت تلك الافعال مع تكوّن الذكريات ومع رؤى الآخرين لذاتها ومع المتع الصغيرة لها والتي قد تكون نبضاً من حياة مملة لرتابتها في كل صباح، ولكن بالنسبة للمرأة العجوز كانت متعتها تفوق كل المتع وتدحر كل تصور رتيب يحاول الآخرون ان يزرعوه امام وعيها وحسها وهي تفعل وتحاول ان تدجن وترتب وتطعم وتبصر وتقول اشياء كثيرة منها:

«لقد فعلتُ كل شئ، الشر والخير، واريد ان اكفّر عن سنوات المرارة والخوف».

وهي الآن وحيدة، لا انيس ولا حركة، وهذا الليلي يطرق بصمته زجاج شباكها ومن وقت لآخر تكون اصوات قليلة مصدراً لاشاعة قبس من سعادة بداخلها، وتلك هي خفقة جناح لطائر يحط على افاريز اسمنتية اسفل نافذتها، لقد غلفت الامطار والرطوبة كل شئ وحاصرتها الرياح الشتوية الباردة وهي في نصف حلم تستعيد الساحة التي لم تعد ترتادها الآن وبكيس الحبوب الذي يترقبها وبكفها التي تطش الحب على ارضية مبلطة باحجار جيرية سوداء، وبها، وبنَفَسها وهي تدب واهنة على قدمين بطيئتي الحركة.

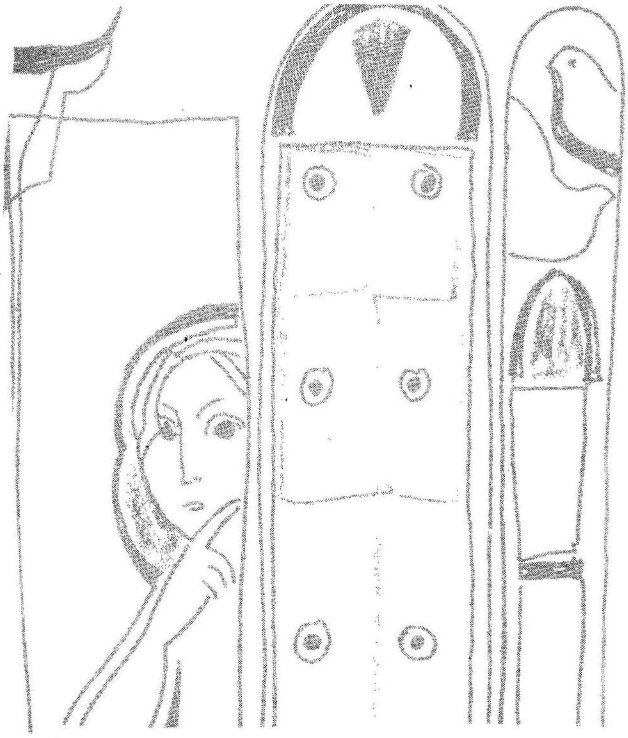
كل صباح تقوم العجوز منذ اعتادت السكن في هذه المنطقة، لتخرج الى السوق، لقد وجدت نفسها في وحشة من عمر قصير، وفي وحدة بعد ان ابتعد عنها الاولاد، وحينما فقدت الزوج باحداث جسام تتذكرها دائماً، احست بغربتها القاسية، وانتابتها مشاعر عدة منها، حالة البحث، وحالة تقرع وتدق في صدغها وهي نوع من ندم يصيبها عندما تتذكرها. لقد آل اليها معاش زوجها، ومساعدات اولادها وقد مكّنها هذا من ان تنطلق قوية في كل ما تريد وما ترغب، الشقة، الآثاث، معاودة الحياة ومن جديد، ترويض الايام القاسية ونسيانها ولاشئ سوى المرض الذي اقعدها الآن.

لقد اكتفت بكل الاشياء البسيطة وباستعادة صور من تلك البساطة حيث فكرت بأكبر الاشياء واعقدها واستحالت عندها الى شئ سهل وممتع.

هي الآن ترقد حزينة متغيرة كالنهار المحتضر في يوم عاصف، او كذلك الطير المريض الذي ساعدته على التخلص من وهنه وحنت عليه، ولم يكن امامها سوى ان تعيش يومياً مع وجود الطيور في زوايا الشارع وفي عطفاته وفروعه.

في كل صباح تحمل العجوز كيس الحبوب وتعلقه في كتفها ليكون قريباً من كفها وتخرج به الى الطريق.

بدأت اول الامر بنثر حفنة من الحبوب فوق ارضية الشارع المخددة بالاحجار السوداء، نثرتها بعيداً عن تقاطع سكة الترام القريبة، وعند التقاء عدة شوارع معدة للمشاة، وخلال تلك اللحظات البطيئة كانت بضعة اجسام ثقيلة احست بها وهي تهبط



رافة باجنحتها، او هامية فوق وجود الحَبْ الطشيش، وحينما رأت ذلك نثرت شيئاً اكثر فشرعت الطيور تسقط فوق الحب وتلتقطه مسرعة ثم تطير لتتأكد من كل شئ حولها ثم تعود للمكان في حركة دائرية او صاعدة ونازلة كحركة الانساغ مستمرة مبتهجة لوجود الحَب ثم متطلعة لتلك البقعة من الارض والتي عم فيها الفراغ سريعاً، والعجوز لم تتوقف وانما تسير غير مبالية بضجة الطيور وبضربات اجنحتها الحادة وبتطاير الريش وهي مبتعدة وداخلة في زقاق يصل بها نحو عطفة مفضية الى السوق او خارجة منه.

كانت الطيور في تلك اللحظات محوّمة تنظر من فوق ومن تحت ومن مكان مرتفع، وهي كثيرة العدد وكثيفة وأليفة ولاتخشى الاصوات ولا هدير عجلات الترام وهي تعبر التقاطعات الحديدية المثبتة بالارض ولاالحركة الناس وجلبتهم.

اذن هي طيور تستيطع العجوز ان تجدها في كل مكان من هذا العالم، وهي بضعة ملايين اوربما بضعة مليارات احتضنتها الاماكن الدافئة والباردة على السواء، الاليفة والمتوحشة، المقدسة والمشاعة فهي ملك للمكان، وحيث يوجد الطعام والماء والامان وخاصة عند حنايا وعطفات وتقاطعات وافاريز الابنية وفوق المرتفعات الهرمية والقباب المخروطية والمحدبة و المضلعة وتلك التي تحتوي على الثغور الهادئة والدهاليز والزوايا الهندسية المعمّقة بالصمت وبالدفء والبعيدة عن تيارات الهواء وعن تقلبات الطقس وسيول الامطار وهي منحنيات وتكسرات وثنيات تتشكل منها سطوح المدينة وتتخذ الطيور جوانبها ومنحدراتها أمناً ومستقراً.

والطيور تكبر وتسمن فهناك من يقدم المزيد من الحبوب، ومن يجد في حياتها ووجودها سلاماً لنفسه وللحياة من حوله وللكون عامة، وكذا هي المرأة العجوز وجدت في مكامن الطيور وفي تحلقها حول الشارع والحيطان والشرفات والامتدادات الصلبة المشيشة بالحديد والمقطعة بالزجاج والنحاس وبسطوح المعادن المرقفة والملّمعة والمشعة والمطلية وبوجود الانسان وبحسه وباضطرابه في الداخل وبعمق الاشكال والزخارف والرسوم الجدارية المطلة والمتشبعة بتغيرات المناخ المتوافقة مع تطلعات الشمس والضوء والشروق والغروب ومصادر الحركة وهمس الارجل وهسيس الشفاه والاصوات الناطقة بالصات والعابرة المشكّلة لذلك التلاحم المعبّر عن وجود حركة للطيور من خلال الرقة والاحساس التي يتحلى بهما الانسان ويتمثلهما في يومه المعتاد،

وقد وجدت العجوز فيها انيساً معوّضاً عن وحدة النفس وعن قسوتها، فالهديل الذي تسمعه احياناً والصادر عن شبّاك شقتها والواجهة المفتوحة هو ليس عويل الريح منبعثاً من الفضاء، وانما هو هديل طير ووفاء داجن للمكان، وهي ايضاً تحب مناجاة النفس بعد ان فقدت كل شئ عدا رقتها وحنوها وهي الام والرؤوم.

وفي الصباح كانت تحمل كيس القماش وتخرج، اول النهار يشعرها بالنسمات الباردة المشعة وبالألفة والتجاوب مع باعة الخبز والحليب والزبدة والخضروات والفاكهة والزهور، فهي مدمنة على شراء طلبات الغد دائماً وتكون بعد ذلك مع توحدها ومع احساسها بوجود الطيور ثم يشع لطفها وتوددها ليشمل كل اولئك الذين تعرفهم، فهي تجد في الاطعام شيئاً مألوفاً او هو ذلك التكفير عن ايام مضت فيها قسوة وفيها عذاب لمهاوي النفس مع واقع مرّت عليه اكثر من ثلاثين عاماً.

تبدأ العجوز في الظهور تدريجياً حيث تسعى ببطء لكي تظهر نفسها امام مجاميع الطيور، والتي يظهر انها عرفتها والفتها، اذن هي الطيور التي تعرف الانسان بكبر حجمه وبفعله وبصلته بها، وحينما تظهر بكيانها وبألوان ملابسها وبصفة مشيتها للحظات، فانها تختفي خلف تصفيق الاجنحة ورنين الهواء وزحمة الاجسام الريشية الراجفة رمادية اللون وفاتحة كلون صحوة السماء وقت غروبها، والعجوز مختفية ومستحيلة الى لون الطير وكأنها ذابت وراء الاصوات ثم يظهر نثار الحب من كفها وتظهر يد العجوز وملابسها ثم دورة رأسها المشدود بربطة زرقاء مبقعّة باللون الاسود، فتتكوم مجاميع الطيور فوق الارض تلتقط بسرعة وخوف وقلق ثم تتلفت فلا تجد العجوز، وتكون مجموعة اخرى قد تلقفتها وهفت حول راسها ويدها وكفها، وحول كيس الحبوب المعلق بكتفها. حينما تبتعد العجوز متباطئة لكأنها غير مبالية، تكون مجموعة من الطيور منهمكة في التقاط الحب من الارض الصلبة بمناقير تكاد تكون مدربة على الارتفاع بالحبات

من صلابة الارض ومن بـرودتها، فهي تنقـر وتفترش البقعـة بريشها وارجلها وبرقابها المنتفخة وذيولها المشرعة الى الاعلى او المنحدرة الى الاسفل وبمناقيرها التي ترتفع وتنخفض، وحينما لاتجد مكاناً، يطير بعضها ثقيلاً ملاحقاً العجوز المبتعدة، ويتبعه آخرون حتى تحيط الهالة الرمادية المبيضة والمرقطة بـالاسود والمتغيرة والمتكونة من الاجنحة الريشية المتموجة بجسم المرأة وبألوان ثيابها وبكيسها المخطط فتخرج اليهم بحفنة من الحبوب لترميها متفرقة، اذ تبتعد الطيور عنها وتنزل الى الارض راجفة عجال متقافزة متحركة متباعـدة ومتقاربـة ويسقط الحب فـوق اجسامها وعلى الارض كسقوط قطرات ضعيفة من مياه المطر على الارض الصلبة وتنقر الطيور كل ذلك الحب وتتقدم مجموعـات اخر فلا تجد شيئاً، لا مكان لجسم او لمخلب او لرأس طير، او لمنقار فيصعد بعضها ثم يتجمع في محيط اعلى من قامة انسان ليحط حول وجود المرأة وليلامس البعض كتفها وكيسها وربطة راسها ووجهها وليدوم حولها ثم يتحول الى مكان قريب منها وهي تدرك حالة الجوع جيداً فتقبض على حفنة من الحب وتطشها على الارض ثم تختفي مبتعدة ويتحول الامر الى شئ متكرر وباشكال جديدة.

يأخذ الطير نقرة واحدة ثم يقفز مبتعداً لاحقاً بالمرأة، البعض يبقى في مكانه متمتعاً بطشيش الحب فهو ينقر بعجالة ومنهم من يبقى في دوامة من حركة للجناحين، ومنهم من يسقط فوق الاخر باعثاً صـوتاً جـديداً محتـدماً في حـركة الزحـام الصادرة عن مجموعاتهم المتكاثفة.

في تلك العطفات الغائرة تحت مصدات عالية من جدران وواجهات خلفية وجانبية لعمارات شاهقة او كبيرة ممتدة واطئة ومنعزلة وملتقية عبر السعة مع بعضها مكونة فروعاً وامتدادات لافاريز وشرفات مضلعة بالحديد ومموهة بالزجاج ومؤطرة بالاسمنت والطابوق الصلب وكلها محاطة بالطابوق من الاعلى المقاوم لعوامل الزمن ولسرعة الرياح ولهمي المياه وهي تتجدد عبـر الفصول، تجـد الطيور ساكنة ومختفيـة عبر سطوح ممتدة كالسقوف وتحت اغطية من الحـديد والاسمنت وفـوق تكوينات بناء تلك العمارات.

لقد اختلفت الشواهق عبر الزمن القديم حيث كانت الرؤية كالشاهد على عظمة وقوة الفن ولادراك العصر بوجوده حيث العين نفسها هي الفاحصة المتطلعة والشاعـرة بتلك القيمة الفـريدة، الجمال والذوق وتلك العين المؤكدة والمستمدة قوتّها من وجودها في ذلك العصر نفسه، الذي عنى بالفخامة والتكوين وبالزخرفة، ولذا فقد بقي الانسان هو الشاهد على قوته، وبقيت معه كل الكائنات التي تتنفس ساعية الى وجود حالة جديدة يحبها الجميع.

اذن فالصلة التي تقف على اعادتها المرأة العجوز نفسها التي تجمع بين فقدان من يملأ عليها وحدتها وبين وجـودها في الشارع مع طيورها التي تتبعها وتلح على متابعتها حتى تختفي في اصغر واضيق عطفة جانبية لزقاق او لمدخل عمارة.

لم تستطع العجوز القيام من فراشها وربما هي النهاية فكيف بطيورها، ومن يرمي لها الحب، ومن يطعم تلك الاجساد الثقيلة الدافئة الراعشة والنابضة بالحياة، من يقدم لتلك الحويصلات شيئاً يجعلها متماسكة في مظهرها؟.

لم تستطع العجوز ان تكون في الشارع ولديها الكثير الذي يؤكد عـلى حضورهـا، كما لديهـا من يعودهـا وهي مريضـة.. الاصدقاء، الجيران، الطبيب الذي رعاها، وهناك لااحد يمكن ان يعوّض سعادتهـا وهي تمشي فوق ارضيـة الشارع بـاحساس يتجدد وباحاطة طيورها الجائعة الملحة في طلب الاطعام وتلقف ذلك النثار الساقط على الارض من تلك الكف الراجفة الرحيمة الواهنة الاعصاب.

قال لها الطبيب: بعد ايام يمكنك الخروج، وهوّن عليها البعض من الجيران وانتقد فعلها البعض الآخر لانها تعرّض نفسها لخطر الشارع.

كانت تسمع كل هذا ولاشئ يبقى في تصورها سوى رفيف تلك الاجنحة التي تحاول ان تستعيدها تماماً مثـل ذلك الرنين الثقيل الذي يؤكد شيئاً في ذهنها وكأنه حدث ويحدث الآن، تلك الطقطقات وذلك الاصطفاف المدوّم للاجنحة امـام وجهها وهي تحمل ذلك الكره والخوف والذنب من الماضي ومن المجهول القادم.

وتلك كانت سنوات مصطبغة بلون الجمر مرت على الناس وعليها، وهي فتاة فقد واجهتها دوامات حرب لاترحم، وحيث كانت السماء تستقبل العشـرات من الطائرات يـومياً وكـذا اصوات الانفجارات التي كانت تعم المدينة، الارض والفضـاء وكل شئ مهدد بالموت فلا مكان لوجود انسـان لم يعهد فيـه الخوف من المجهول حفرة معمّقة سوداء داخل وهدة نفسه.

لقد تلبست الفتاة وهي في سنواتها العشرين نظرة لامبالية شانها شأن فكر الشباب المليئة بالتطلعات ولكن ظرف الحرب العالمية حوّل كل الافراح واللامبالاة الى دموع غزيرة والى بحث ملهوف عن طعام وامن والى وخز مؤلم لأشهر ثم استمر لسنوات تصاعد في بعضها الجـوع. كانت الفتاة تضع شراكها لتصطاد تلك الحمائم الخائفة المذعورة الهاربة من الاصوات والمفزوعة لمداخل سطوح البنايات حيث تتعمق العتمة داخل العطفات وتتكوّم عند حافات الشرفات مساءً، تضعها لتحصل على صيد سهل من لحوم الطيور، فكانت تضع الحب وتنصب الشراك واعتادت ان تمسك بتلك الاجساد الدافئة الخائفة والراجفة وتكـون هي مضطربـة حيث يمتد الوخز في جنبها فلا تجد غير الصلاة بمقابل سد ثغرة الجـوع وتكون الحاجة الى الطعام هي الدافع او هي المقصلة كما اعتادت ان

تسميها. في تلك الشهور ظهرت الطيور هزيلة متكومة تحت الشرفات دامعة يغطي ريشها الامكنة العالية ويتطاير حتى ازقة الشوارع والسطوح المهجورة.

ثم اعقبت تلك الايام احداث اخر كان فيها نوع من الانفراج الاقتصادي، فكان الطعام يوزع على الناس وحسب وفرته ووجوده وامتد خيط الامل رفيعاً ثم غلظ بعد ذلك، اذ تناستْ الناس وكل الاشياء حولها ثم عبرت في بالها حلمياً رؤية ومشاهدة الطيور وشباك الصيد ووضع الحب فخاً لها ومن ثم اكل لحومها، تناست كل شئ او نسيته والزمن كفيل بردم كثير من الحفر في داخل وهدة النفس المظلمة.

ومنذ تلك الايام التي اعقبت توقف الحرب وانتهاء خطرها الذي شمل العالم، قررت المرأة ان تكون شيئاً آخر، فقد كبر الحلم وتوهجت خطوطه في بالها حتى استحال الى رؤية يومية.

تضع المرأة العجوز في كل مكان تراه شيئاً من طشيش الحبوب وتحاول ان تعلّق سلالاً مصنوعة محبوكة من اعواد واغصان الاشجار في اماكن مرتفعة لتكون اعشاشاً آمنة وتبقى تلك السلال زمناً طويلاً حيث تجد الطيور في ذلك الامن الذي افتقدته في بعض جوانب الحيطان المرتفعة وامام تيارات الهواء المتغيرة.

لقد جرّها الزمن الى كل ذلك توفرت على وحدة مع النفس والى استحضار افعال واحداث متراكمة من ذكريات مرّت على فتاة العشرين وامرأة الثلاثين والاربعين وهي الآن في الستين، ولتتخذ من مجموعات جديدة ومتكاثرة من طيور مدينتها العتيقة صديقاً ومؤنساً، لقد رعت نفسها وكونت لها بيتاً داخل عمارة، فشقتها ذات غرفتين واحدة للمعيشة والثانية للنوم، ومساحة صغيرة بين الغرفتين هيأتها للاستقبال، وشرفة عريضة مطلة على مساحة من فضاء تلفها وتمتد بداخلها جدران واطئة ورفوف حجرية عالية تركتها مداخل ومنطلقات البناء والتصميم داخل تلك العمارات المتجاورة وقد وجدت مجموعات الطيور لنفسها مكاناً اليفاً اتخذته بعيداً عن المخاطر التي تشعر بها. بدت العجوز متعبة وهي تجس نفسها ومن داخل فراشها واغطيتها ثم احست بدبيب الحياة يعود اليها، وفي الصباح استمعت لاصوات هديل الطيور ولخفق الاجنحة المقتربة، وكلما تصاعدت الاصوات كلما بدت تنسىٰ شيئاً عن مرضها حتى انها بدت تقف وراء الزجاج وتتطلع الى مجاميع الطيور وهي تحط في امكنة حول شقتها وفي الفضاء الذي يحد الامكنة وفي تلك المنشآت المهجورة المتباعدة وحول افاريز الجوانب الحديدية واطر النوافذ المتباعدة وفوق السطوح المخروطية والمضلعة والمحددة بقطع من الاحجار المفخورة وبدت العجوز وكأنها أبلت من مرضها وتستطيع ان تخرج.

وفي صباح اليوم التالي ارتدت ملابسها وتناولت كيسين من قماش صنعتهما بنفسها، وتأكدت من وجود حفنات من الحبوب، تلك التي احبتها الطيور وسعت اليها، ووضعت الثاني معلقاً في عنقها وقررت ان تشتري حاجتها، ثمة احساس يدخل مكامن القلب منها: بان الاحداث تتراكم وتتكون ثم لاتدري ما ستكون هي ومجموعات من طيورها ومن اصدقائها واقاربها والذين يعيشون قربها واهل مدينتها.

في الطريق كانت الطيور تتبعها وتهمي عليها باجنحتها مرتمية فوق صلابة الارض متنقلة مرفوفة ثم محوّمة حولها، وحينما تبتعد العجوز تكون الطيور قد التقطت الحب ويتبعها بعض آخر لم يستطع ان ينقر شيئاً فتلقي الى الجميع ما تبقى من الحبوب وتكون المرأة بلا مظلة او غطاء وتشعر بوجود الفضاء عالياً فسيحاً بلا طيور وحينما تتلفت تجد من يتبعها برفيف واضح الصوت فتبتعد الى زقاق قريب يفضي بها الى السوق، وعندها لاتجد غير الفراغ وتلك هي رؤية متكررة تجدها وتستمع بها في الحاضر والماضي وفي اليقظة والمنام وفي الصحوة والاحلام، ولكن الذي يؤرق العجوز هو ذلك الشئ الغريب الذي بدأ يطرق عليها فراغ المخيلة ويضعها امام هواجس كثيرة، فهي تردد مع الصمت وفي داخله: ثمة اشياء بالغة الاهمية.

«هل سيقترب اليوم الذي تكون فيه هذه الطيور ضحية جديدة لي ولغيري، وهل سيمتد الوباء النفسي الذي يدفع الى صمت لانهاية له؟. حيث لاهديل ولارفرفة جناح ولا مشاركة ولارؤية من خلال متفرج واحد او متفرجين لدواخل حلبة سيرك ثابت مكانه؟.

فهل استطعتُ ان ادخل لذلك المكان الذي تتحرك فيه صور الناس بالوعي وبالعادة وبالغريزة المتفجرة عند ذاكرة الطيور؟، وهل اقتنعتُ انا نفسي بهذا الشئ».

اسئلة الخطر تلك ارقتها كثيراً وهي تسمية احبت ان تطلقها على البعض من هواجسها.

بدت العجوز قوية وكانها تجتاز محنة ذلك الارق، وحاولت ان تتناساه ولا شئ يثنيها عن إطعام الطيور، وتلك الفصول من الذكريات مهما تقاومت فأنها مستعادة وهذا هو الفصل الاول من ملحمة الافعال والذكريات التي تقادمت وتداخلت حتى خرجت من شرنقة الحلم الى مجهر الضوء وهي تنقسم في ذات العجوز لتتحول الى كلام يومي والى تقارب والفة والى اطعام وشبع والى سكينة وطمأنينة، والى كل تلك الحاجة التي تدفع بالمرأة العجوز للحكم على طيورها بلغة المأساة مرة واحدة.

خالد علي مصطفى

الهجرة الثانية في الرواية العربية

ابو قيس واسعد ومروان في رواية غسان كنفاني (رجال في الشمس)؛ سعيد في رواية نواف ابو الهيجاء (الطريد)؛ ياسر عبد الرحمن الرياحي ونزار الرياحي ومحمود الشيخ توفيق وسعيد العابد في رواية (شمس الكرمل) ـ وهي لنواف ايضاً ـ؛ وديع عساف في رواية جبرا ابراهيم جبرا (السيفنة)؛ رمزي صفدي في رواية حليم بركات (عودة الطائر الى البحر)؛ غالي ورفاقه في رواية رشاد ابو شاور (البكاء على صدر الحبيب) ـ كلُّ هؤلاء يمثلون صوراً مختلفة عن الهجرة الثانية.

وتعني الهجرة الثانية، في هذه الروايات، انّ الشخصية الفلسطينية فيها تلتمس طريقاً آخر، في محاولة للتغلب على بعض مصاعب الهجرة الاولى (١٩٤٨)؛ سواء اكانت المحاولة فردية ام جماعية، وسواء اكان الباعث اليها الحاجة المادية، ام الوعي الفردي بضرورة التغيير، ام الوعي النضالي الجماعي، ام الرغبة في اكتشاف العالم للدخول في حركة ملذاته الحسيّة او دهاليزه المجهولة، ام الضغط السياسي.

وإذ تختلف هذه الطرق ام الشخصيات اختلافاً كبيراً حيناً، وصغيراً حيناً آخر؛ فإنها تعبّر عن قدرٍ مشتركٍ من القناعة لتجاوز الممكن القاهر الى فضاء الحرية، سواءً أجاءت وسيلة التجاوز مواجهةً، ام هرباً، تفكيراً.

ولكي تكون طرقُ الهجرة الثانية التي تناولتها هذه الروايات واضحة المعالم أمامنا، نرى أنّ البحث يقتضينا ان نوزعها بحسب اهدافها، وما تؤدي اليه هذه الاهداف، أياً كانت وسائلها الفنية. وهي، في تقديرنا، تأخذ الطرق الآتية:

الأول: الهجرة الثانية التي تستدعيها الحاجة المادية «من أجل التغلب على الجوع والفقر، واسمه الخالد: طلب الاستقرار»(١) وقد تناولتها **(رجال في الشمس)** و **(الطريد)**.

الثاني: الهجرة الثانية التي يقررها ضغط الحياة الاجتماعية التي لاتعود فيها الشخصية قادرة على التلاؤم معها: ولعل شخصية حامد في **(ماتبقى لكم)** نموذج لها.

الثالث: الهجرة المفروضة على اصحابها فرضاً سياسياً لايد لهم فيه. وهو مانجده في رواية **(شمس الكرمل)** التي تناولت، في احد جوانبها، نفي مجموعة من الشباب الفلسطينيين من بغداد الى دمشق إثر (ردة تشرين ١٩٦٣).

الرابع: الهجرة التي تعبّر تطلعاتها الذاتية في التغيير والعمل من غير ان تكون خاضعة لعوامل القهر السياسي او الاجتماعي او النضالي، كما هي حال رمزي صفدي في **(عودة الطائر الى البحر)** ووديع عسّاف في **(السفينة)**.

الخامس: الهجرة التي تقررها ظروف الكفاح المسلح الصعبة، وهو مانراه في رواية **(البكاء على صدر حبيب)** و**(المغارة)**.

ويمكن لنا، بعد هذا التخصيص، ان نجد اكثر من وشيجة تربط طريقاً بطريق، فالأول والثاني يصدران عن مهادٍ واحد، هو عدم الرضا عن واقعٍ تغريه الفاقة والتفكك الاجتماعي، والثالث والخامس خاضعان لجبريةٍ سياسية بسبب من التناقض بين سلطة الواقع العربي والشخصية الفلسطينية، وهو تناقض يُفضي الى شكل من اشكال الصراع، أياً كانت الدوافع المباشرة اليه.

وهذا يعني ان بميسورنا ان نقلّص الطرق الخمسة التي

ذكرناها الى ثلاثة: اجتماعي، وسياسي، وذاتي.

ومن ناحيةٍ ثانية، لانرى في هذا التقسيم الجديد عزلاً تاماً بين هذه المشكلات. فقد يُؤدي الباعث الاجتماعي على الهجرة الثانية الى صدام جديد غير متوقع، يأخذ معنى جديداً، وهو ماحصل لحامد في (ماتبقى لكم)، وقد يؤدي الباعث نفسه الى تلاؤم سياسي بين المهاجر الفلسطيني وبعض الاطراف السياسية المعارضة في البلد الذي هاجر اليه، مسوقاً الى ذلك بقناعةٍ اممية، وهو ماتراه جلياً في رواية **(العصافير لاتموت من الجليد)**.

وفي الوقت نفسه، نرى ان دوافع الهجرة الذاتية القائمة على حساسية وعي فردي تختلط بأفكارٍ سياسيةٍ عامة ذات منحى رافض (رمزي صفدي في «عودة الطائر الى البحر»)، او منحى يقوم على الذكرى والتنبؤ (وديع عساف في «**السفينة**»).

نخلص من هذا، الى ان هموم الشخصية الفلسطينية ومشكلاتها التي تناولت الرواية العربية هذا الجانب منها، تتضمن احداها الاخرى مهماكانت المشكلة المطروحة في الرواية ذات وجهٍ من هذه الاوجه الماثلة.

وإذ تتفاوت هذه الروايات في نظرتها الى موضوع الهجرة الثانية، مثلما تتفاوت في زوايا نظرها اليه، يفرض علينا البحث ان نفصل قليلاً، لكي نصل الى اقدارها وقدراتها، سلباً او ايجاباً.

★ ★ ★

يؤكد لنا الدكتور احسان عباس ان غسان كنفاني أراد لروايته (رجال في الشمس) ان تكون «ذات بعد رمزي»[2]. وفي ضوء هذا البعد درسها، كما درسها غيره ايضاً[3]. ومع انّ احمد ابو مطر يصنف الرواية في خانة (الموقف النقدي) من (الاتجاه الواقعي)، يخضع هو الآخ للتفسير الرمزي، في تحليله لشخصية (ابي الخيزران) خاصةً[4].

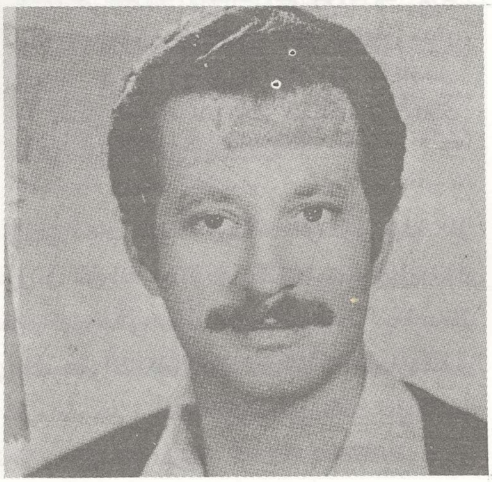
ويمكن حصر هذه الرموز ودلالاتها، برأي هؤلاء الدارسين، كمايلي:

● أبو قيس ومروان وأسعد: رموز تدلّ على اجيال الشعب الفلسطيني «مرتهنة بقيودها الوضعية، وليس لديها ايّ شعور بضرورة الثورة على الواقع، او بأدارة الثورة»[5].

● ابو الخيزران الذي نقل الثلاثة في صهريج الشاحنة رمز لصوت «كنفاني الذي تقمّص حنجرة السائق»[6]. او «رمز لقيادة الشعب الفلسطيني التي قصرّت اثناء النكبة وبعدها مباشرةً.. وقد تكون الأشارة هنا للقيادات العربية..»[7]

رجال الحدود: رمزٌ للبيروقراطية الفاسدة.

الحاج رضا: رمزٌ لـ«قيادة اخرى مشبوهة»


غسان كنفاني

الصهريج، او الخزان: رمزٌ للاختيار المميت، بدلاً من اختيار الارض[8].. وهكذا

وفي ظني، ان النظر الى الرواية بهذه الطريقة تجعل العلاقة بين الدال والمدلول علاقة آلية وليست حيوية، الأمر الذي يضيق من الدلالة، ويحيلها الى عمليةٍ ذهنيةٍ يقود فيها الرمز دلالته وفق خطةٍ معدة سلفاً. وان كان لابدّ من بعدٍ رمزي للرواية فهذا ذاك البعد الذي ينبثق من مسار الرواية، لاعلى هذه الهيئة الآلية، بل على هيئةٍ تنبئ بها علاقات الرواية الداخلية التي يتضمن فيها السلوك الانساني، أياً كانت طبيعته، معنى رمزياً، سواءً اكان هذا السلوك مصوراً في نشاطٍ فني، ام ماثلاً في الواقع الحيوي، ذلك ان مثل هذا البعد الرمزي هو «احد المحطات الرئيسية للتمييز بين ماهو إنساني وماهو غير إنساني»[9] وبهذا المعنى، تصبح «جميع الفنون مظهراً ورمزاً في آن معاً.»[10] على قول أسكار وايلد في مقدمة روايته **(دوريان گراي)**.

ولعلّ **(رجال في الشمس)**، هي الرواية الوحيدة، من بين روايات غسان كنفاني الأخرى، التي يتجلى فيها الواقع قويّاً، خشناً، حاداً، مثقلاً بالتفاصيل الحيوية، الأمر الذي يصبح فيه الواقع نفسه منبئاً عن حقيقته، من غير ان تصبح فيه الشخوص والاحداث والامكنة رموزاً بالمعنى الآلي، اللهم إلا اذا عَددنا الواقع نفسه، بكل حيويته وشبكة علاقاته المعقدة، يرقى في دلالته الى مستوى الرمز.

لقد اختار غسان كنفاني لهذه الرواية نماذج ذات وعي اجتماعي لايتعدى مسؤولية الأرث الاجتماعي السائد، ومثلما حملوا هذا الارث معهم، كانوا مدفوعين به ايضاً. وبعبارة اخرى: شكّل هذا الأرث بيئتهم وانفسهم معاً. ان وعي الشخصيات

القائم على الشروط الانسانية التي بلورها هذا الارث لم يجعلهم قادرين على التغلب عليه، او تجاوز بعض فروضه، او حتى تكييفه بما يحقق اوضاعاً افضل، وان بصورة طفيفة. لقد اختار غسان حَيَوَاتٍ لقيت مصيراً فاجعاً في هجرتها الثانية[11].

ويخيل إليّ ان ذهاب النقاد الى البعد الرمزي يهدف الى ايجاد أثر شمولي في الرواية؛ وهو في حقيقته مقحم عليها، او بعبارة عبد العزيز الجرجاني «حمل علي القريحة»[12] بما يجعل الرمز قائماً على الشطط والأحالة. ولذلك اعدّ قراءة احسان عباس الاولى الصق بالرواية. من قراءته الثانية التي قامت على تلمس أوجه البعد الرمزي فيها على طريقة المعادلات الذهنية. يقول احسان عباس في قراءته الأولى: «ان واقعية التصوير للشخصيات فيها وطبيعة الحوار والدقّة في التفصيلات (....) يجعل من اشخاصها ناساً نعرفهم حقّ المعرفة، وينقل الينا احداثاً صغيرةً نألفها، او نكاد نلمسها من شدّة واقعيتها، ويضعنا ـ بعد صفحاتٍ قليلة من البداية ـ في ترقب متوجس يحسّ احساساً كأنه يقيني بأن ماوقع لابدّ ان يقع او هو شيٌ شبيه به، وبالجملة فإنها تشدنا الى واقعيتها الدقيقة شداً مأساوياً متوتراً، بحيث ننسى ان نتساءل عن اي مدلولٍ او عمق رمزي وراء ذلك.»[13]

(الواقعية الدقيقة والترقب المتوجس) هما الاقدر من غيرهما على إظهار مرامي **(رجال في الشمس)** وبنيتها الفنية من غير ان نحملها مالا تطيق، إلا ماتكشف هي لنا عنه بمحض علائقها الداخلية. وقد كان غسان كنفاني أميناً بطبيعة المرحلة الزمنية التي الجأت هؤلاء الافراد الى التحرك في اتجاهٍ آخر، ليعوضوا بعض مافقدوه. ولم يكن هذا التحرك، الذي قبل، في بعض احداثه، «صلابة الصهريج.. هو البديل عن صلابة الارض»؛ لانه من طبائع الأشياء، وليس شذوذاً عنها، ان حكم الضرورة هو الذي يسيّرهم، وليس وعي الضرورة. وقد استطاعت موهبة غسان ان تجعل من حكم الضرورة، وهو يشيع من خلال سلوك الشخصيات، العاملَ الاساس في تحديد المصاير الفاجعة. ومن أجل ذلك تظل النكبة التي ادت الى ان تترك الشخصيات «أرضها منذ عشر سنوات قائمةً في الواقع[14]. وما المصير الفاجع الذي اودى بحياة ابو قيس ومروان واسعد إلا ذيلاً صغيراً من ذيول النكبة يدل عليه ويومئ باستمراره.

وهنا اصل الى فصل الخطاب الذي اهدف اليه، هو ان الهجرة الثانية التي قام بها هؤلاء الثلاثة ماهي الا استمرار لقوة النكبة تجسّدت فيهم على هذه الهيئة

المأساوية. لقد كانت موهبة غسان، بما توفر لها من قدرات فنية ومعرفية، اوسع من القصدية الآلية التي توحي لنا انه اختار نماذج دون غيرها: الاشخاص المتباينو الاعمار؛ ابو الخزيران؛ الصهريج.. الخ. إذ شقّت هذه الشخصيات والشواخص معيار الذهنية لتاخذ حيواتها الطبيعية بحكم الضرورة، اي انها حملت معيارها معها، من غير ان تخضع لمعيار آخر. وباستقلالها هذا حققت كيانها الفني، الذي هو، في الوقت نفسه كيانها الحيوي. وهذا نفسه، مكن غسان ان يخفي صنعته الفنية، حتى ان مابدا ظاهراً منها كالتوازي في رسم الشخصيات، ثم الالتقاء الذي يؤدي الى الرحلة الفاجعة[15]، ليس الا سطحاً تختفي وراءه مهارة غسان، التي حققت «الواقعية الدقيقة والترقب المتوجس»

انّ زوايا النظر الثلاث: ابو قيس واسعد ومروان، قدّمت لنا وقائعها مستقلة احداها عن الاخرى (التوازي). غير ان الزوايا تلتقي بالهاجس العام الذي يحدد الظروف الخاصة بكلٍّ منها. هذا الهاجس العام هو المهاد المأساوي الموضوعي الذي مضى بها بعيداً الى مصير فرديّ، هو في حقيقته احد الخيوط المنبثقة منها والدال عليها. وهذا يعني ان المأساة تجسّدت فردياً في رحلتهم. وليست المسألة، بعد ذلك، أنّ هؤلاء فشلوا في ايجاد الطريق السويّ للتغلب على مأساة اوسع من ان يصدها تيار او اتجاه، فكيف بأفراد؟

لقد جاءت الرواية لتعبر عن ملمح قائم في الواقع الفلسطيني والعربي آنذاك. من خلال بؤرةٍ صغيرة دالةٍ، قاسية. وأمانة غسّان تتحدد في وعيهِ حدود هذا الملمح ودلالته. لذلك جاء همّ الشخصية الفلسطينية، في هذه الهجرة الثانية، اختياراً مفروضاً. وافصاح الرواية عن الاختيار المفروض، هو مايجعل الهجرة الثانية قضيةً جبريةً، يطغى فيه شرط الواقع على الاختيار الفردي.

ذلك انّ شواهد هذا الواقع: صعوبات الرحلة من الاردن الى العراق، شخصية المهرّب الحاج رضا البصري، وعميله الفلسطيني ابو الخيزران المطعون في ذكوريته، ومشاق البحث عن المهربين الذين يرضون بالقليل لضيق ذات اليد، وماتحمله الشخصيات معها من إرث وتصورات ـ كل هذه الشواهد يأخذ بعضها برقاب بعض.

للوصول الى حتميةٍ لاراد لها: حتمية الموت في خزان الشاحنة. وفي ظني ان شخصية ابو الخيزران التي جرى التاكيد على انها ترمز الى القيادة

الفلسطينية او العربية آنذاك لن تغير من المصير المحتوم الذي انساق اليه ابطال الرواية، حتى وان كان ذا وضع بيولوجي طبيعي؛ لانه ليس اكثر من تفصيل صغير غير قادر على التاثير في شبكة العلاقات الاجتماعية المتعددة التي تكشف عنها الرواية. وليس في عجز ابي الخيزران الجنسي في الرواية إلا تاكيد، من جملة التاكيدات الاخرى، يزيد الواقع حدةً وقتامةً. وفي صُراخه في نهاية الرواية: «لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟..»[16] إشعار بموته الروحي، مثلما كان احساسه باقتلاع رجولته موتاً آخر، ايذاناً بتصرفه وفقاً لـ«.. تباً لكل شئ في هذا الكون الملعون..»[17]. لقد استوى الموت الفعلي والموت الروحي على صعيدٍ واحد. وهذا هو المغزى النهائي الذي تفصح عنه (رجال في الشمس)، في تصويرها الهجرة الثانية.

اراد نواف ابو الهيجاء في روايته الأولى (**الطريد**) بعضاً مما حققه غسان في (**رجال في الشمس**)، حين هاجرَ بطل روايته سعيد هجرته الثانية، من غير ان يصل الى ايٍّ من مدارات غسان العميقة، واذا كانت (**رجال في الشمس**) قد تبدت لنا واقعاً موضوعياً تتحرك شخصياته وفق ضرورته القاهرة، فإن نواف لم يستطع ان يوفر هذا الشرط الذي هو من لوازم الفن الروائي، فانساحت الرواية في مناجيات وتداعيات ضمرت فيها الوقائع، وتشتت في بقعٍ متناثرة، من غير ان تقدم هذه المناجيات والتداعيات تعويضاً مناسباً، او كشفاً عن صلابة الوقائع وعمقها. فلم تستطع زاوية النظر الوحيدة التي تتبدى فيها الوقائع ومؤثراتها من خلال عيني سعيد، والتي يقوم عليها بناء الرواية، ان تنهض بمهامتها في التركيز والكثافة و«الابقاء على الوعي مترابطاً، ومتصلاً اتصالاً وثيقاً مع عملية التعرية العامة للجانب الانساني من الشخصية القصصية»[18]، الامر الذي جعل شخصية سعيد شاحبة ومتناثرة، وجعل من هجرته الثانية «محكومة» بهذا السطح الفقير. من اجل ذلك اخفقت رواية نواف من حيث نجحت رواية غسان[19].

تكشف (**الطريد**)، في النهاية، عن ان فساد الواقع الذي يصطدم به سعيد، في هجرته الثانية، لايعدو ان يكون فساداً خلقياً بالمعنى الضيق. فهو بعد ان يترك مخيم اربد، اثر حصوله على شهادةٍ في الميكانيك من عمان، يذهب الى بيروت، فيفشل في الحصول على عملٍ؛ ثم يشدّ رحاله الى مدينةٍ عربيةٍ أخرى من دون ان يكون في جيبه مايقيم حتى اوده. وبعد رحلة ضياعٍ منهكةٍ في شوارع المدينة يعود الى فندقه يائساً. وهنا يُفتح له (باب الفرج) ـ هكذا مصادفةً! ـ وإذا به يعمل سائقاً عند احدى ثريّات المدينة (السيدة م. ر.) لقاء النوم والطعام ومائتي ليرة في الشهر «من المؤكد اذن.. انني احلم»[20]. وبعد زمنٍ يكتشف سعيد ان الثراء، ومظاهر النعمة، وخفض العيش التي عاشها، ولمسها في قصر (السيدة م. ر.)، ليست إلّا مظهراً كاذباً يخفي وراءه سلوكاً اخلاقياً منحلاً؛ الأمر الذي تدفعه كرامته لان ينفجر في وجه (م. ر.)، تاركاً العمل والثراء والنعمة، مقتنعاً انّ «مدننا ملأى بالخديعة.. تضجُّ بالسفلة»[21]، وحالِماً انه يرى قريته ونساءها ورجالها، وانه «امتطى صهوة الجواد.. يكاد يهمزه.. ساعة ما.. في مكان ما.. تعلن عن وقتٍ ما»[22].

لقد اتخذت الهجرة الثانية، هنا، معنىً أخلاقياً صرفاً، بالرغم من مظهرها الاقتصادي. والرواية تريد ان تقيم تعارضاً بين البرجوازية المنحلة اخلاقياً، والفلسطيني الفلاح الذي فقد ارضه، لكنه مازال يحتفظ بكرامته. وإذ تتلامح لسعيد، دائماً صورة الام، والاخت اللتين تركهما في مخيم اربد، وما وعته ذاكرة الطفولة من مشاهد القرية الفلسطينية قبل النكبة، يكون على يقين ان هذه الملامح تشكل طريقاً قادراً بأخلاقيته وحدها ان يهمز الجواد لتحقيق حلم العودة، مادامت المدينة غارقة بفسادها.

وبيّنٌ ان هذه الرؤية من تبسيطيةٍ رومانسية، انعكست على الشخصية، فقدمتها لنا شخصيةً فطريةً محكومةً بموروث قروي وحيد الجانب، لم تؤثر فيها المدينة (عمان، او بيروت) ادنى تأثير، حتى لكأنه لايعرف عن المدن الا عن طريق السماع[23]. وهذا كمالا يخفى تناقض في بناء الشخصية.

كما انّ هذه الرؤية التبسيطية ادت الى ان تكون لشخصية ذات ردود افعال ترتفع وتنخفض بصورةٍ حادة وانفعالية،[24]، من غير ان تكون قادرةً على تامل ردود افعالها. انها محكومة بلحظة الانفعال هذه، من غير ان يؤثر تكوينها النفسي والاجتماعي بطبيعة ردود الافعال، لذلك تبدو شهادة الميكانيك التي يحملها، وذكرياته، وسياحته في بيروت مسائل هامشية ومظهرية. وربما لهذا السبب لم يجد الكاتب وسيلةً لتدارك عدم نضج الشخصية سوى تحميلها مناجياتٍ طويلة، ذات انشاء شعري عاطفي، وقد ظن ان هذه المناجيات كفيلة باعطاء الرواية لمسةً خاصة تعوضها عن فطرية الشخصية. غير ان هذه المناجيات تتكرر على وتيرةٍ واحدةٍ، جعلت قيمتها ثانوية: الايقاع الصوتي واحد، النسق التعبيري واحد (الجملة القصيرة)، التراكم العاطفي واحد.

ان هذه الشخصية فلسطينية بأسمها وظاهرها، لان

ماحدث لها (ان كان مقنعاً) يمكن ان يحدث مع غيرها. ان سلوكها ليس محكوماً بفرض فلسطيني دعا إليه، في حين نرى ان شخصيات **(رجال في الشمس)** محكومون بهذا الفرض، كما رأينا، مما جعل وجودهم وموتهم مصيراً. وهذا هو الفرق بين شخصيةٍ روائيةٍ تمثل واقعها وتعكس همومه، واخرى ليست كذلك.

وحين تكون الشخصية باهتة، لابد ان تكون همومها باهتةً ايضاً. وهذا هو شأن رواية **(الطريد)**..

لعلّ **(الطريد)** كشفٌ عن تنبّه الوعي حين تصطدم الاخلاق القروية المروضة (سعيد) بأخلاق المدينة المنفلته (م. ر. ومن يحيطها)، مهما كانت نواحي القصور الفنية ودلالاتها في الرواية. وإذا كان تنبه الوعي قد أخذ هذا المنحى الاخلاقي المباشر، فإنه في **(رجال في الشمس)** يُعبِّر عن اصطدام العجز الذاتي بالعجز الاجتماعي. ومن خلاله يتبدى المصير الفاجع. إن (الاصطدام) في كلتا الروايتين جاء مفاجئاً سواءً أظل صداه حاداً **(رجال في الشمس)** ام متلاشياً (الطريد). واذا كانت الاحداث في الروايتين تؤدي اليه وفقاً لقانون السببية، فإن الصدام في **(ماتبقى لكم)**، رواية غسان الثانية، ينبو عن هذا القانون، ليخضع لقانون المصادفة الذي لايرى حتمية جبرية تتبدى فيها الاحداث. لقد كان همّ حامد، حين غادر غزة، ان يتخلص من واقعه المثقل بإرث اجتماعي فاسد، الهجرة الى حيث «الاستقرار والتشبث بالحياة على نحوٍ فردي»[٢٥]. ليس في هذه الهجرة الثانية مايدعو الى اصطدامَ حامد بالجندي (الاسرائيلي) في طريق هجرته، اصطداماً حتمياً، مهما كانت المظاهر التي تتشكل فيها الهجرة قائمةً على التحفز. ومن أجل ذلك جاء اصطدام المفاجأة التصادمية هنا امتحاناً لقدرةِ التحفز على المواجهة. لقد ادى الهمّ الاجتماعي الى وعي الهرب لدى حامد، مثلما ادى التحفز بعد وقوع المصادفة، الى وعي المواجهة لديه، والى ان يكون موازياً لتنبّهٍ آخر لدى شقيقة حامد، حين طعنت زوجها زكريا، في اللحظة نفسها التي كان فيها صخر حامد يغوص في جسد الجندي الاسرائيلي. وهذا التوازي يدل على ان مستوى الوعي الانساني جاء شاملاً، حتى وان اتخذ الصبغة الفردية، وتعددت اسبابه الاجتماعية والنفسية[٢٦].

ان تنبه الوعي في **(ماتبقى لكم)** يبدأ بالهرب وينتهي بالمواجهة: الهرب يبتدئ في لحظةٍ ما، والمواجهة تبتدئ في اللحظة نفسها. وهذا التوافق ـ او امتزاع تنبه وعي الهرب بتنبه وعي المواجهة ـ هو نفسه بناء القصة، مما يحدوني الى القول ان زمن القصة الداخلي نفيٌ لزمنها الواقعي، لانّ الأول هو التنبه الذاتي الذي يستعلي على ضغوط الثاني، ويكون بديلاً منه.

وحين يتناول غسان تنبه الوعي، بهذه الطريقة، تصبح الهجرة الثانية مشكلة مصيرية عامة، حتى اذا كانت ظواهرها فردية. وهذا يعني: ان الهجرة الثانية ليست الا انسحاباً (هرب حامد) يقود الى الهجوم ثانية (مواجهته بالجندي الاسرائيلي)؛ فمادام كل شيٌ ينبض «الخطوات تدق على صدر الصحراء، والجنين ينبض (في بطن مريم) مع دقات الساعة، والشهوات تدق، ومجاذيف القوارب التي نقلت المهاجرين (الى المنافي)... بل الصمت نفسه يدق..»[٢٧] فإن المواجهة قائمة حتى في الهرب.

ويخيّل اليّ ان (ماتبقى لكم) تنقل تنبه الوعي من حالته البدئية، الجنينية، الى حالة التفتح، اي: من حالة المعاناة على صعيد الاحساس، الى حالة المعاناة على صعيد ولادة الفعل، وهي ولادةٌ ليست قيصرية بل طبيعية تنبئية. ان (حامد) و(مريم) يمثلان صورة من صور التغلب على الماضي، للدخول في مواجهة الواقع، بما يضيف درجة اخرى الى درجات (تنبه الوعي) في الشخصية الفلسطينية

ـ ٢ ـ

أياً كانت الفوارق الفنية والدلالية التي صورت تنبّه الوعي في الروايات الثلاث التي تناولناها، فإنها تعتمد الاصطدام بشريحةٍ صغيرةٍ من شرائح الحياة تبعث في النفس يقظة شعورية حادة او مواجهة ايجابية او سلبية. ان الواقع هنا، هو الذي يُملي على الشخصية درجة وعيها او خط سيرها. وبعبارةٍ اخرى: إنّ الوعي لاحقٌ بالحدث، منبثق عنه، ونتيجةٌ له.

وهذا يعني ان الهجرة الثانية في هذه الروايات تعبير عن ازمة حياةٍ تسعى الى تغطيتها، او الارتقاء عليها، او الهرب منها لتدخل في ازمةٍ أخرى: ازمة تنبه الوعي (ابوالخيزران في **«رجال في الشمس»**) او ازمة الفعل المضاد لمجرى الواقع (حامد ومريم في **«ماتبقى لكم»**)، او ازمة انتظار المنقذ انتظاراً حُلمياً (سعيد في **«الطريد»**). ان الواقع هنا، بقسوة ظروفه، وفساد علاقاته، وانحرافه الاخلاقي هو الذي يؤدي الى ان يكتشف المرء ذاته، كي يتقدم خطوةً، او بضع خطوات، في الطريق الصحيحة.

إذا كان تنبه الوعي ثمرةً من ثمار الواقع، في الهجرة الثانية، دلت عليه شخصيات هذه الروايات، فإنّ الوعي المكتمل، في روايات اخرى، هو الذي يحدد خط سير الشخصية الفلسطينية، في هجرتها الثانية، سواءٌ من خلال حدة وعيها

الواقع، واتخاذها منه موقفاً فكرياً واضحاً لالبس فيه ـ كما هو الحال في شخصية رمزي صفدي في (**عودة الطائر الى البحر**)، أم من خلال تحررها الوظيفي في الحياة، إلا مايحقق للذات ثراءها الحسّي والشعوري والمادي.. (كما هو الحال في شخصية وديع عساف في (**السفينة**).

ولذلك، لاتخضع الهجرة الثانية، هنا، الى ظروف الواقع القاهرة، بل الى حاجات النفس والعقل والحسّ، حتى انّ حريتها الذاتية في الحركة، لاتصطدم بأية عراقيل واقعية إلا عراقيل الذاكرة والذكريات، وهواجس العقل المتعالي. وإذا كانت عراقيل الذاكرة ـ بوصفها ضاغطةً على الذات ـ هي التي تتراءى لنا في وديع عساف (**السفينة**)، فإن عراقيل هواجس العقل المتعالي هي التي تحكم تفكير رمزي صفدي (**عودة الطائر الى البحر**). وفي كلتا الحالتين لايعود الواقع إلا مجالاً لحركة الشخصية، من غير ان تكون العلاقة بينهما علاقة فاعلة، قائمة على التأثر والتأثير، الا بمقدار مايكون الواقع موضوعاً للتأمل الذاتي. ومن أجل ذلك تغيب ملامح الواقع الموضوعية الشاخصة، ولاتعدو ان تكون تاريخاً في الذاكرة، او تمنياً في النفس. ومهما تكن هذه الشخصية «جذابةً، محبوبةً، مستقطبةً، للآخرين بقوتها التأثيرية»[28] تظل محافظة على استقلاليتها[29] وانفصالها عن روح الجماعة.

ولذلك، لانكاد نعرف شيئاً عن ماضي رمزي صفدي إلا مايحقق هواجس العقل المتعالي؛ فلاًياً تتبدى لنا فلسطينيته إلا بدلالة اسمه، وبأشارة عابرة الى انه واصدقاءه «اقتلعوا من ترابهم في عام ١٩٤٨.»[30] و«انه منفيٌّ منذ عشرين سنة»[31]؛ كما اننا لانعرف شيئاً عن محيطه في الوطن والمهجر، ولاكيف ذهبَ الى الغرب واكمل تعليمه ثم عاد الى بيروت ليدرس في الجامعة. انه مبتوتٌ عن ماضيه، كأنه وجد كما يشاء، في مجتمع لايعترف به ولابقيمه ومؤسساته وافكاره وعقائده واحزابه وحكوماته. وبمقدار جهلنا المطبق بماضيه، نعرف كل شئٍ عن افكاره وسلوكه القائم. فهو ـ من حيث أفكاره ـ يرفض وعي «الانا المثقفة»[32] الواقع ومايحمله. وهو في رفضه لايلامس هذا الواقع ملامسة الخبير به كي يأتي رفضه مدعوماً بأسباب الرفض، بل يرفضه بسبب من الخبرة الثقافية المجردة التي اكتسبها من دراسته في الغرب، مما يجعل وعي «الذات المثقفة» وعياً ناسخاً، والواقع منسوخاً بصورةٍ آليه. واظن ان هذا هو السبب الذي حدا بألياس خوري الى القول: انه شخصية «لاتعرف شيئاً عن بلادها. انه محاولة مباشرة لأسقاط الايديولوجية الغربية في الواقع العربي مع رفضٍ عنيفٍ للاستعمار الغربي»[34].

اما من حيث سلوكه ـ فهو «يحبّ الحياة. مملوء بها (...) يريد ان يرسم حياته بالوانٍ وخطوطٍ يخترعها هو في اثناء تعرضه... المهم ان يصنع المستقبل لان يعيش ليشاهده»[35]. ولذلك يشعر مع باميلا ـ السائحة الامريكية التي تركت زوجها يعود الى امريكا وحدهُ، وبقيت في بيروت ـ «انه ينطلق في اتجاهاتٍ لم ترسم في الماضي»[36]، مع انه كان منغمراً في «شلّة يتحدثون عن الجنس ويشربون ويأكلون.. وبدا يكتشف لذةً في مغازلة النساء المتزوجات. وقد فوجئ ان عدداً كبيراً منهن استجبن له بسرعة...»[37].

وحين سنحت له الفرصة لأن «يعرّض نفسه للعواصف والامطار والانهار والموت»[38]، بنشوب حرب حزيران، لم يفعل شيئاً سوى انه ظل «يراقب، ويسمع، ويسأل ويلتقط بعض الصور.»[39] وهو في أفضل حالاته يتصور مايمكن ان يحدث لأصدقائه القدامى، ومايقومون به، اثناء الحرب، كعزمي عبد القادر وخالد عبد الحليم الذي يصور من خلالهما الحماسية الشعبية التي سرعان ماتنطفئ ليكونا ضحيةً جديدةً لحربٍ قامت وانتهت بمثل هذه السرعة؛ ولينقل، من خلالهما صوراً للتقاليد البالية التي تقف عائقاً امام التحرر.

لذلك، تأتي هجرة رمزي صفدي الثانية الى عمان من بيروت، من اجل ان يساهم فيما تتطلبه الظروف الجديدة التي اوجدتها الحرب، صورةً لهواجس العقل المتعالي الرافض، لانّ الحرب التي بمقدروها ان تبدل كثيراً من المعايير والقيم، لم تحدث في نفسه إلا ارتجاجات انفعالية بضرورة «اقتحام التاريخ وإعادة صياغة»[40]، مثلما كان يرى ذلك قبل الحرب. وهذا يعني أنه صاغ لنفسه وجوداً ثابتاً، يحكم به حكماً سلبياً على مامرّ امام عينيه، من غير ان يتحقق التفاعل بينهما.

انّ هواجس العقل المتعالي، هنا، تصبح ضرباً من الوهم، مادامت غير فاعلةٍ في الواقع، ومنفعلةٍ به، ومادامت تقفز عن الواقع ولاترى فيه مايثير سوى كلمة «فدائي»[41]. غير ان هذه الاثارة تظهر وتختفي، من غير ان تكون اشارة الى بدء تحوّلٍ في فكره وسلوكه تعيد صلته بالواقع. ومن اجل ذلك تظل شخصية رمزي صفدي هامشيةً، تحلم بالثورة ولاتقترب منها، تطلب التغيير ولاتساهم فيه، انه صورةٌ لانفصال الكلمة عن الفعل. ان أفكار رمزي صفدي ـ بعبارة الاستاذ ميشيل عفلق ـ «مُذكّرة بعملٍ يعجز عنه»[42].

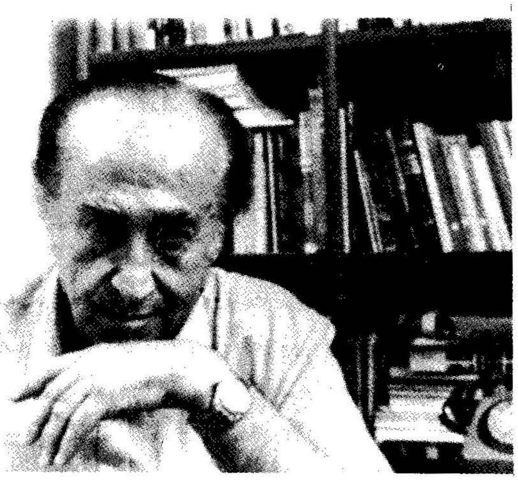
ان هجرة رمزي صفدي، في وضعٍ مثل وضعه، لاتأخذ حكم الضرورة، بل حكم الرغبة الذاتية التي ترى في الواقع حقلاً

للدراسة، لمعرفة «اسباب النزوح، ونوع الناس الذين نزحوا، والاحداث التي عاشوها في اثناء الحرب»(٤٣). وبيّنٌ ما في هذا التفكير من انفصال واسعٍ من الواقع، في الوقت الذي مازالت فيه حرب حزيران مشتعلة.

ان شخصية رمزي صفدي في (عودة الطائر الى البحر) تكرار نمطي لشخصية سهيل في (ستة ايام)، ذلك ان حليم بركات، مؤلف الروايتين، مساقٌ بفكرة التغيير الاجتماعي المتعالية عن الواقع؛ لأنّ فكرة التغيير هنا لا تنبثق من الواقع وعياً به وقوةً تصطرع معه، بل تسقط إليه من اعلى؛ لذلك تظل غريبةً عنه، بعيدةً عن إشكاليته. وفي هذه الحال تنتفي فلسطينية الشخصية، ولاتعود تمثل إلّا هامشاً في متنه، مع انها محسوبة عليه في وعيها الذاتي فقط.

ومن ناحيةٍ اخرى، تتبدّى لنا تجليات رمزي صفدي الثقافية لتؤكد لنا هواجس عقله المتعالي؛ فهو يقيم مقارنات بين وضعه واسطورة الهولندي الطائر، مستشهداً ببعض مقاطعها(٤٤)؛ وبينه وبين دانتي حين يعبر (الجحيم) الى المطهر(٤٥)؛ كمايقيم مقارناتٍ بين حرب حزيران وقصة التكوين التوراتية(٤٦). وهذه الشواهد الثقافية الاوربية هي من مكونات العقل المتعالي المفروضة على الواقع. حتى ليخيّل اليّ ان الشخصية القصصية تقع في أسر هذا الفكر، بخاصةٍ قصة التكوين التوراتية التي هي في دلالتها اوسع من غيرها، فكما ان الله، في التوراة، خلق العالم في ستة ايام فإذا هو حسنٌ جداً(٤٧)، كذلك «كلّ ماخلقه العربي في الايام الستة الاولى كان غباراً.. والظلام يعود ليغمر الأرض. تصبح الأرض خربة وخالية..»(٤٨) هذه الطريقة في التفكير تهيّئ العقل لتقبل مرامي الفكر التوراتي واهدافه، مع تحرزي الشديد من هذا الحكم. وفي هذا مافيه من انفصال الشخصية عن تاريخها الثقافي، وارتباطها بتاريخ ثقافي آخر. ولذلك تتحول الهجرة الثانية في **(عودة الطائر الى البحر)** الى مجالٍ لبروز الأنفصال الثقافي بصورةٍ اوضح في شخصية رمزي صفدي، الأمر الذي ينفي عنها اية قوةٍ لتمثيل الشخصية الفلسطينية، مهما تكون نواياها المعلنة غير ذلك.

وتتشابه شخصية رمزي صفدي بشخصية وديع عساف في رواية جبرا **(السفينة)**، الذي هو ايضاً مولعٌ بالألفاظ، «ينهمر دائماً كالمطر ـ في زوبعةٍ لاتنتهي»(٤٩). «ولذلك فإنه، كفردٍ، ماعاد يكترث لما يقوله أحد»(٥٠) بعد ان تبين انّ قولَ الصدق قاد الى الخيام.. وهو كذلك مولعٌ بالاشارات الثقافية الاوربية ويجد انّ جحيم دانتي تجسيدٌ لجحيم الفلسطيني الذي اختلطت في ذهنه


جبرا ابراهيم جبرا

معاني اليأس والأمل، وماعادت تعني لديه شيئاً(٥١).

وحين يعلن أنه أضاع أرضاً في القدس، واكتسب مكتباً للاستيراد في بيروت، يعتقد انه كوفئ عن نفيه بالبيع والشراء(٥٢) قد يكون اعتقاده نوعاً من السخرية، إلا ان نجاحه في تجارته، هيأ له فرصة ليقطع العمرَ بالسفر «قلت لنفسي: هيا ياوديع. سافر.. شوف الدنيا..»(٥٣). وهذا يعني ان نجاح تجارته، وماعقبها جعلته ينفصل عن اوضاع النكبة، ويجد له سبلاً، هي غير السبل التي حاقت بأبنائها. وهو في علاقاته ومباهجه الحسية لايشعر بالندم(٥٤)، بالرغم من تجلياته المسيحية واحتفاله برموزها كالصخرة التي يجد فيها ربطاً ذهنياً بين ايمانه ووطنيته(٥٥). ومع ذلك نجد ان ذاكرته مسكونة بذكريات الوطن، ومدينة القدس، ومشاركته في المقاومة، وماينبعث من هذه الذكريات من مشاعر خاصة تجاه التفاصيل الصغيرة والكبيرة التي حملها معه بعد النكبة(٥٦). ـ ان وديع عساف يحمل تاريخه القريب معه، فلا يتنكر له، غير انه لايخضع لحكمه، بل يستعلي عليه بعقله وسلوكه. ومن اجل ذلك، لايحمل من الشخصية الفلسطينية الا ذاكرتها؛ اما امتدادها في الواقع، وصيرورتها في المستقبل، فلا يعنيه منهما إلا حلمٌ بالعودة، وامتلاك قطعةٍ من الارض يفلحها، ويتوحّد بها(٥٧). اما كيف يتم ذلك؟ لايسأل وديع عساف نفسه ولاغيره هذا السؤال.

ان هجرته، هنا، ليست الا مجالاً للكشف عن الذاكرة، بمحتوياتها الوطنية والحُلُمية، وانفصالاً عن الواقع. وليست السفينة التي أقلّت وديع عسّاف، وفق خطةٍ مدبّرة، إلا رمزاً للعزل الذي يفسح مجالاً لان تستقل الذات عن كل مايعيق حريتها الداخلية. والهجرة الثانية هنا ـ وهي ثانية مجازاً، لانها هي التي تتجلى لنا ـ تعبير عن انفصال الشخصية الفلسطينية عن واقعها،

برغم ذاكرتها المشعة بتفاصيل الوطن، اما فلسطين، بالنسبة لها، فليست «سوى فاصل بين الماضي والمستقبل»[٥٨]. انها واقع سلبي.

ان شخصية عساف ذات ماضٍ محدد التفاصيل، بيئياً، وتاريخياً وذاتياً. ولعل هذا التكوين يفترض امتداداً منبثقاً عنه، إلا ان وديع عساف يختار مايعارض هذا التكوين، ذلك ان التحول الذي حصل له، بعد النكبة، تحوّلٌ من الانغمار في حركة التاريخ الجماعية ـ حتى وان أدت هذه الحركة الى مأساة ـ الى الانغمار في حركة ذاتية تبحث لها عمن تجده مرآةً لها، ترى فيه نفسها. وهذا الاستقلال الذاتي إن جاز التعبير ـ هو الذي يربطه بالآخرين ويحلّه منهم[٥٩]. هذا الاحساس بالتفوق هو الذي حال بينه وبين السقوط المأساوي، كالذي حدث للدكتور فالح في (السفينة) لأحساسه انه ماعاد حلقةً من حلقات التاريخ الفاعل، بعد أن فقد ارض (الاقطاع) بعد ثورة ١٤ تموز في العراق، فانتحر[٦٠]، ومع ان طبيعة الاشياء توحي ان ماحدث للدكتور فالح كان يجب ان يحدث لوديع الذي فقد وطناً، في حين لم يفقد الدكتور فالح الا حيازة ملكية الارض، ولم يفقد وطناً. هل يمكن ان اقول، بعد هذا، ان جبرا في توزيع الادوار على شخصياته قد نقل مايلائم وديع الفلسطيني الى الدكتور فالح العراقي؟ فالتفسير الذي قدمه وديع لانتحار فالح يحمل هذه الدلالة[٦١]. لقد دخل (السفينة) وغادرها من غير ان يفقد شيئاً، بل ربح كل شيٌ ازاء خسارة الآخرين. وفي ظني ان صورة وديع عساف هذه نتاج للعقل المتعالي الذي تمر الحوادث من تحت عينيه، وهو ينظر اليها من غير ان يتفاعل معها إلا بمقدار ماتحقق له تعاليه. وليست (السفينة) ومن فيها وماحدث لمن فيها الا مرايا عاكسة لتفوقه. وقد وجدت شخصية وديع عساف تضخمها الاشدّ بروزاً، بعد ذلك، في شخصية وليد مسعود في رواية **(البحث عن وليد مسعود)**، مثلما وجدت شخصية سهيل في **(ستة ايام)** تضخمها في شخصية رمزي صفدي في **(عودة الطائر الى البحر)**، أياً كانت الفوارق بينها.

> **لعلّ زمن رواية (السفينة) الواقعي ـ الستينات ـ قد قرر نسق الاحداث، على الصورة التي جاءت فيها (استطالة الزمن بعد النكبة على وديع، وقرب ثوة ١٤ تموز من فالح)، وهذا يعني ان الذاكرة تصبح ذات مفعول اقوى. في حين يظل الواقع القريب هو الفاعل. ومع الذاكرة التي تنشط حياة وديع الداخلية يُصبح الواقع قوةً مُدمِّرة للدكتور فالح.**

انّ فلسطينية وديع عساف تاريخ قائمٌ في الذاكرة يحكم على الواقع بالكذب، في حين انّ فلسطينية رمزي صفدي لا تظهر إلا من خلال تجلياته الثقافية الاوربية ظهوراً شبحياً سلبياً. انهما يختلفان بطرق التفكير، لكنهما يتفقان على النتيجة، ومادام الهدف واحداً، فإن الاسس العقلية التي تحدد تفكيرهما، واحدةٌ كذلك، وهنا تصبح الهجرة الثانية لديهما صورةً من صور العقل المتعالي الذي يرفض ويحلم. وبين الرفض والحلم، تتبدّى الشخصية لنا خاضعة لحاجات سلوكها الحسّي، في الوقت الذي تظن انها تحقق حريتها الوجودية الداخلية. ومثل هذا التناقض بين السلوك والتصور ـ والشخصية، هنا، غير واعيةٍ به ـ هو الشرخ الذي تطلّ منه الغربة، والاستبطان الذاتي، والعزلة عن الواقع، لتظل فلسطينية الشخصية هامشاً ملحقاً بالذات. وهذا، لاشك ـ نزوع رومانسي، وضّحه لنا جبرا نفسه: «ان الحاجات الداخلية ـ حاجات الذهن والروح ـ هي اهمّ مافي الحياة(...) إذا لم تتغذ حواسي، يصاب خيالي بالجمود (...) ان الفن تعبير عن شخصية الفرد..»[٦٢]. وقد اشار الياس خوري الى هذا النزوع حين تناول روايات جبرا وحليم بركات.[٦٣].

نخلص من كلّ هذا الى ان شخصيات روايات غسان كنفاني ونواف ابو الهيجاء من جهة، وروايات جبرا ابراهيم جبرا وحليم بركات من جهةٍ ثانية؛ وجهان متناقضان للشخصية الفلسطينية في هجرتها الثانية. فالوجه الاول خاضع لحكم ضرورة الواقع، في حين يخضع الثاني لحكم ضرورة الذات. الأول منغمر في الواقع والثاني في الذات. الاول مسيّر، والثاني مخيّر. الاول يبحث عن الاستقرار المادي فلا يجده، والثاني عن الاستقرار الروحي فلا يجده

وقد يدعوني هذا الى القول ـ برغم تباين الانحدار الاجتماعي والتكوين الثقافي بين الوجهين ـ ان كليهما بنية عميقة واحدة لسطحين مختلفين في الاتجاه، فهما مقادان في المنفى للبحث عما يجعل الحياة اكثر ملاءمة لبنيتيهما العميقة. اما ايهما اوضح تعبيراً عن هذه البنية. فلا شك ان معاناة الشخصية الفلسطينية في الوجه الاول تفوق معاناة الوجه الثاني في مواجهة الواقع، روائياً، من غير ان تكون قادرةً على تجاوزه او الاستعلاء عليه. وهذه هي مأساتها. على حين نرى الوجه الثاني حين يواجه ذاته يفشل هو الآخر في الوصول الى نتيجة حاسمة. ان الرغبات المحبطة في الوجه الأول، بسبب من ضغط الواقع، يعمل الوجه الثاني على اشباعها وارضائها من غير ان يوصله ذلك الى استقرار روحي، الأمر الذي يجعل الشخصية ذات اثر كوميدي في بعض جوانبها، بالرغم من تعاليها الذاتي[٦٤]. وفي هذا ابتعادها عن هموم الشخصية الفلسطينية الأولى.

- ٣ -

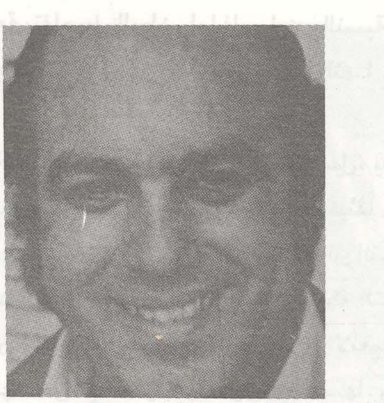
في روايات (المغارة والسهل) لزهير الجزائري، و(البكاء على صدر الحبيب) لرشاد ابو شاور، و(شمس الكرمل) لنواف ابو الهيجاء) صورة اخرى للهجرة الثانية تختلف عن الصورتين السابقتين. إنها صورة الفلسطينيّ المطارد، بسبب وعيه المضاد، ومواجهته سلطة الواقع الرسمية مواجهة مباشرة، ولانه، في هذه المواجهة، مدرك لتفاصيل الواقع، محدد لأهدافه. انه، بعبارةٍ أخرى، الفلسطيني الثوري الذي تتناقض ايديولوجيته، وايديولوجية سلطة الواقع الرسمية، الأمر الذي يؤدي الى صراع انفجاري، وما (الطرد) او (الملاحقة)، وما يعقبهما من اعتقالٍ وتحقيق وتعذيب الا اثرٌ من آثار هذا التناقض.

ان الفلسطيني، هنا، ممتحن بشخصيته من خلال وعيه الايديولوجي. وهو في هذا الامتحان يجمع بين شخصية الفلسطيني الخاضع لحكم الضرورة، كما صورها غسان كنفاني في **(رجال في الشمس)**، و**(ماتبقى لكم)**؛ ونواف ابو الهيجاء في **(الطريد)**، وبين شخصية الفلسطيني كما صوّرها جبرا في **(السفينة)** وحليم بركات في **(عودة الطائر الى البحر)**، الخاضع لحكم العقل المتعالي.

غير ان اساس هذا الجمع، يقوم على ان الوعي الايديولوجي في هذه الروايات، يعبّر عن (تعالٍ) فكري منبثق عن معاناة الواقع وليس مفروضاً عليه. انّ فكر الشخصية الفلسطينية، هنا، انما هو انبثاق من الواقع، بقدر ماهو استباق له، ومؤثر فيه.

ومهما يكن التفاوت الفني شديداً بين هذه الروايات، فإنها جميعاً تصور شخصيات تعبّر عن كينونتها وسلوكها من خلال وعيها، وبما يترتب على هذا الوعي من لوازم جماعية واجتماعية وعملٍ مشترك. إنها، بتعبير غاتيون بيكون، «ادب وعي.. فالقاص (فيها) يلتزم التزاماً تاماً آثاره بما انه يودعها نظرته الشخصية الى العالم..»[٦٥]. وتشترك هذه الروايات جميعاً في إنها تجعل الوعي في واجهاتها الأمامية، فيصبح الجهد الفني، في كثير من جوانبه وسيلة ايضاح، بعبارة اخرى: ان الوعي لم ينصهر في مادة الرواية كيما يصبح صفحتها الثانية المستترة، او عمقها الذي نفضي اليه من سطحها.

ومن ناحية أخرى، نرى ان الوعي فيها تحرك في قياساتٍ فنية غير دقيقة؛ فهو في **(شمس الكرمل)** يستطيل، وتتراكم مفردات تعبيره، حتى ليغدو في كثير من الاحيان، من فضل القول؛



رشاد ابو شاور

وهو في **(البكاء على صدر الحبيب)** يتقلص ويجرز حتى يستحيل الى انطباعات سريعة تحتاج الى مايعمقها من سردٍ، او تحليل، او كشف او اي ضرب من ضروب الفن القصصي الكفيلة بتحقيق هذا الغرض. ولعل **(المغارة والسهل)** أفضل حالاً من كلا الروايتين في هذا الجانب، حين جاءت حدودها الفنية صُلبةً بعض الشئ، وهي تقدم وعيها بإيقاعٍ حساسٍ، ومن زاوية نظر ظلّت محافظةً على خطّ سيرها.

ان هذه الروايات تطمح الى ان تضع الشخصية الفلسطينية «بغتةً في قلب الأزمة»[٦٦]، بما يلزم هذا الوضع من وعي بحقائقها وآثارها، في حين رأينا ان الشخصية الفلسطينية كانت مُساقةً الى ازمة تجهلها **(رجال في الشمس)**، او تهجسها هجساً **(ماتبقى لكم)**، او تنفصل عنها **(السفينة؛ وعودة الطائر الى البحر)**.

ان الأزمة التي تعيشها الشخصية، هنا، هي انفجار التناقض بين وعيها الايديولوجي وسلطة الواقع الرسمية. وبما ان ميزان القوى بين الوعي والسلطة مختلّ، كان حتماً ان ينسحب الوعي من ساحة المعركة ليعيد ترتيب قواه من جديد. وهذا يعني ان هذا الانسحاب صورة من صور الهجرة الثانية، نتيجة لاختيار المواجهة الصعب، عن وعي، ولعدم توازن طرفي الصراع.

ونستطيع ان نستنتج، هنا، مطمئنين، ان الشخصية الفلسطينية قد اختارت المأساة عن وعي، بعد ان كانت محكومةً بها، ومنساقةً وراء هيمنتها.

هذا لايعني ان اختيار المأساة عن وعي، في هذه الروايات، جاء معزولاً عن سياقه التاريخي، بل هو اختيار فرضه سياق الواقع نفسه، الأمر الذي يجعل من الشخصية ذات طابع إشكالي يضع «هذا السياق موضع تساؤل»[٦٧]. غير ان (اشكالية الشخصية)، ومن ثمّ اشكالية رواياتنا هذه، مشوبةٌ بكثير من

العناصر التي تمنعها من المحافظة عليها، كالشرح، والتفسير، والخطب، ممايجعلها اسيرة حدين: حدّ الرواية بمفهومها التقليدي، وحدّ الرواية بمفهومها الحديث. وفي هذا تفسير لبعض الاخفاق في بنائها.

بعد هذا التناول العام، لابدّ لنا ان نتبين كيف أصبحت الهجرة الثانية تعبيراً عن اصطدام الوعي بسلطة الواقع الرسمية.

تتناول **(شمس الكرمل)**، في جملة ماتتناوله، ماجرى لمجموعة من الشباب الفلسطينيين المقيمين في العراق، بعد ردّة، تشرين ١٩٦٣: ألقت سلطات الانقلاب القبض عليهم. حققت معهم، ثم قررت طردهم من العراق الى سوريا؛ بحجة انهم قاوموا الانقلاب، مع من قاوموه، بقوة السلاح. منهم طالب الجامعة (ياسر الرياحي، وسعيد العابد)، ومنهم الضابط (نزار الرياحي)، ومنهم الموظف (سمير ابو العبد) ومنهم العامل (عصام الخضر)، ومنهم الأذاعي (محمود الشيخ). لقد وجدوا انفسهم مقتلعين من جديد، بسببٍ من اختيارهم الايديولوجي، ومقذوفين في وسطٍ جديد، عليهم يتكيّفوا معه، بهذا القدر او ذاك، لكي يستطيعوا ان يشاركوا في تفاصيل حياته المتنوعة، المتناقضة، غير المستقرة، مع انهم خلّفوا في بغداد اهلاً وزوجات وأحبة. وإذ وجدوا أنّ ابواب المشاركة، السياسية خاصة، مشرعة امامهم، وجدوا، في الوقت نفسه، انّ الارض تميد من تحت اقدامهم، لامن حيث كينونتهم الذاتية، بل من حيث كينونتهم الجماعية، بوصفهم منتمين حزبياً. ان الانتماء الذي شكل ازمة وجودهم الواعي في بغداد، هو نفسه الذي اخذوا يواجهون به الرياح المعاكسة، مقتنعين ان حزب البعث، بمنطلقاته الفكرية، هو السبيل الى فلسطين، مهما كانت ردود الفعل التي يواجهها عنيفةً.

> **لقد ادت بهم مسؤولية الاختيار الحرّ الى ان يواجهوا قمعاً فرض عليهم نفياً جديداً، غير ان هذه المسؤولية ظلت قائمةً في نفوسهم، على انها الوعي الذي يحدد مسارب الآتي. وهذا ضربٌ من التفاؤل يرقى بهم من حكم الضرورة الى حكم الحرية، حتى وان ظلت الحرية حلماً، او واقعاً مغلولاً، او جنيناً عسر الولادة، او كلها معاً. لقد حملوا معهم من بغداد الى دمشق اشكالية وعيهم، وهنك ادخلوها ـ او دخلوا بها ـ في اختبارٍ جديدٍ لم تكن نتائجه بافضل من النتائج التي حملوا بعض وزرها في بغداد.**[٦٨]

في **(البكاء على صدر الحبيب)** و**(المغارة والسهل)**، اللتين تعالجان موضوعاً واحداً، صورةٌ اخرى من صور طرد

الفلسطينيين، اشد قسوةً وبشاعةً من سابقتها درجاتٍ. فإذا كانت الأولى تقول للفلسطيني: اخرج بسلام، بعض الشئ؛ تقول له الثانية: أخرج بحربٍ. وإذا كانت الأولى تعبّر عن تجسّد وعي الفلسطيني ايديولوجياً، تعبّر الثانية عن تجسّد الوعي ممارسة.. وإذا كانت الأولى تعبيراً عن درء الخطر الذي يمثله الفلسطينيون قبل استفحاله، فالثانية تعبير عن مواجهة الخطر اثناء استفحاله، «لئلا يفلت الطاعون الثوري في سماء المنطقة»[٦٩].

ذلك ان الموضوع الذي تتناوله الروايتان المذكورتان، هو الصدام المسلح بين المقاومة الفلسطينية والسلطة الاردنية في ايلول عام ١٩٧٠، واضطرار المقاومة الى الانسحاب من خطّ تماسها مع العدو الى جبهة اخرى، هي لبنان، وماترتب على هذا الانسحاب من آثارٍ نفسية وكفاحية، فضلاً عمّا تعرضت له الروايتان ـ صراحة او مواربةً ـ من اسباب ذاتية، في صفوف المقاومة، ادّت الى الانسحاب.

غير ان بين الروايتين فروقاً واسعة، منها انّ (البكاء على صدر الحبيب) تتناول ماجرى للمقاومة بعد انسحابها الى لبنان، في حين ان **(المغارة والسهل)** تتناول الصدام المسلح ومن ثمّ تنظيم المقاومة، في لبنان بعد الانسحاب.

ومنها ان أحداث **(البكاء على الحبيب)** تستمر في الزمن، حتّى وقوع اول مواجهة مسلحة بينها وبين العناصر المعادية لها في لبنان. في حين تحصر **(المغارة والسهل)** الاحداث في بؤرة المواجهة، ثم ماترتب عليه من إنسحاب.

> **ومنها انّ (البكاء على صدر الحبيب)، على قِصَرِها، ذات زوايا نظرٍ متعددة تتحكم فيها ضمائر المتكلمين (زياد، غالي) او مذكراتهم (فجر)، اما (المغارة والسهل)، فلان احداثها تتكشف لنا من خلال حركة شخصية محوريّةٍ واحدةٍ وعينها هي (وليد)، من غير ان يمنع هذا لجوء الكاتب الى مايسمّى بـ(السرد الايضاحي) Expository، للكشف عمّا يتعلق بالجوانب الاخرى التي تحيط بزاوية النظر**[٧٠].

غير ان اهم الفروق بينهما هي انّ زوايا النظر المتعددة في **(البكاء..)** لم تركز الاحداث، بل استعرضتها استعراضاً اقرب الى السرعة منه الى التأني، الامر الذي أضعف فيها قدراتها الدرامية، واحالتها الى مايشبه تقارير الاحداث. في حين جاءت **(المغارة والسهل)** ذات منحى تصويري يتناوح بين حركة الشخصية وآثارها النفسية، مما جعلها، كما يقول يوسف نمر ذياب، موفقةً في تصويرها الداخلي للواقع النفسي الفلسطيني، وفي تكنيكها الروائي[٧١].

هذا الفارق بين (السرد الايضاحي) و(الدرامية) ادّى الى فارق آخر، هو ان (**البكاء على صدر الحبيب**)، بزوايا النظر المتعددة، فيها، ذات سردٍ مباشر، امحت فيه اختلافات الاسلوب بين زاويةٍ واخرى؛ وهذا، كما لايخفى، يجعل الشخصيات ذات نسخ متشابه إلا في تفاصيل صغيرة، ويحيلها الى شخصيات مسطحة Flat character. اما درامية (**المغارة والسهل**) فقد جعلت الشخصية تتحرك على اكثر من صعيدٍ نفسي وسلوكي وعقلي، لأن تركيز زاوية النظر فيها يُدخلنا في تفاصيل صورها المتعددة وتقلباتها. وبهذا حققت الرواية شخصية نامية «كاشفة» عن فِعلها بالاحداث وانفعالها به، مع مايتبع ذلك من تغيّرات. ولو تيّسر لها بعض العناية اللغوية، وتخلّصت مما شابَها من أغلاط نحوية واسلوبية، لأستوفت معظم شروط كتابة النثر القصصي(٧٢).

بعد هذه الاحكام العامة، ننتقل الى شيٌ من التفصيل، لنرى حقيقة الوعي الذي تستهديه في حركة الشخصية الفلسطينية، وشبكة علاقاتها، والمصير النفسي والواقعي الذي تؤول اليه.

تتصدر شخصية (ياسر عبد الرحمن الرياحي) شخصيات (**شمس الكرمل**)، مثلما تتصدر شخصية (غالي) (**البكاء على صدر الحبيب**)، وشخصية (وليد) (**المغارة والسهل**)، واذا كانت الاحداث تطل علينا، في الاخيرة، من خلال عيني (وليد)، فإن تعدد زوايا النظر في الروايتين الاخريين، لم تمنع من ان تكون شخصيتا ياسر وغالي شخصيتين محوريتين، مضاءتين، بشبكة العلاقات التي ترتسم لنا في حركة الشخصيات الاخرى فيهما،

إنّ مشكلة (ياسر الرياحي)، بعد ان يصل الى دمشق مطروداً من بغداد، هي: كيف يشارك في الاحداث الجارية، ويكون عنصراً فعالاً فيها؟ على صعيد الفكر، يتيسر له ان يعمل في الصحافة، ويكتب مقالات سياسية يحلل فيها الواقع العربي، وتأثيرات الوضع الدولي فيه، وعلى صعيد الممارسة ينتظم في صفوف الحزب، بوصفه عضواً فيه، ويشارك في اخماد اضراب التجار. غير انّ هذه البداية المبشرة، سرعان ماتصطدم بما لم يكن في الحسبان، فمع مرور الوقت يتكشف له صراع داخل الحزب لايدري عواقبه، ويحسّ انه في موضع نفور من بعض من يعمل معهم في الجريدة. ومع (ردة شباط ١٩٦٦) يجد نفسه مفصولاً من الحزب، ومطروداً من الجريدة؛ فيتفق مع (عصام الخضر) ـ احد الرفاق الذين طردوا من بغداد الى دمشق ـ على تشكيل منظمة فدائية، فينغمر فيها. وبعد حرب حزيران تنشط المنظمة، ويشارك في احدى عملياتها الفاشلة(٧٣). وبعد (ايلول الاسود)، وموت عبد الناصر، يلتقي بثريا التي سرعان ماتختفي، والتي شكلت له املاً جديداً. الا انها في رسالتها الاخيرة له اوصته ألّا يبحث عنها، لانها تريد ان تتخلص من «القعر الذي وجدت نفسها فيه على حين غرة..) تاركةً إياه يحلم «وحيداً بالذهاب الى الكرمل.»(٧٤).

وخلال كل ذلك يجد الحياة الاجتماعية منفتحة، فيتعرف على الأدباء والشعراء، ويقيم علاقات غرامية مع اكثر من إمرأة، وتظل صلاته برفاقه الذين طردوا معه من بغداد قائمة بالرغم من هشاشتها، الأمر الذي يجعلها اقرب الى صورة «الكومبارس».

وفي ظني انّ ازمة الوعي التي تريد ان تعبّر عنها شخصية ياسر الرياحي، ومن ثمّ الرواية، لم تستطع ان تتبلور، فنياً، بسبب من ان الشخصية تستجيب للاحداث، استجابة آلية، وتعبّر عنها بماثورات القول السائدة، كما ان هذه الاستجابة تتخذ منحى واحداً في غالب الاحيان لقد فقدت الشخصية العمق النفسي والشعوري، فجاء اثرها باهتاً. ويدل هذا كله على ان الكاتب نواف ابو الهيجاء لم يدرس شخصياته دراسةً متانية، فلم يستفد كثيراً من استباق الاحداث زمنياً، او تنوع زوايا النظر في السرد، لانها لم تتخذ لها منحىً في البناء متسقاً يدل بعضه على بعض، فكان ان اعتمدت التراكم بدلاً من الاختيار، والاسهاب بدلاً من التركيز، والتقرير بدلاً من التعبير، والتصريح بدلاً من التلميح.

ومن اجل ذلك، لم تكن ازمة الوعي (تعارض وعي الشخصية بسلطة الواقع) هي التي توجه بناء الرواية، ومن ثمّ حدود الشخصية؛ بل رغبة الكاتب في الاستعراض، وقول كل شيٌ، والاستطرادات الشعرية غير الضرورية، وتقديم التقارير، وحين تتعارض لوازم الرواية مع رغبات الكاتب، تصبح الرواية ضحية هذا التعارض. هل يريد الكاتب من وراء ذلك، ان يقيم توازناً بين فشل الرواية الفني، وفشل الشخصية في التعبير عن ازمة الوعي؟ ربما يكون هذا استنتاجاً قائماً على قياسٍ فاسدٍ، لان الفنّ لايقاس بالواقع او برغبات الكاتب.

لقد ظلت الهجرة الثانية في (**شمس الكرمل**) حدثاً فاقداً لاعماقه. اي انه ظل سطحاً يبحث عن بنيته الداخلية.

تختلف شخصية غالي في (**البكاء على صدر الحبيب**) عن شخصية ياسر الرياحي في (شمس الكرمل)، في ان ازمة الوعي التي تعبّر عنها جاءت سبباً للتعارض بين الوعي وواقع المقاومة الفلسطينية نفسه حتى وان كان التعارض بين الوعي وسلطة الواقع العربي قائماً، بوصفه مُعطى بديهياً. ومن اجل ذلك

تضمنت الرواية نقداً لاذعاً للمقاومة، وكشفاً عن كثير من مواطن الفساد فيها التي ادت، مع اسباب اخرى، الى هجرة ثانية اتخذت صورة الانسحاب من اجل اعادة التنظيم[٧٥].

لم تتعرض الرواية مباشرة لهذا، بل جعلته ذكرى حيّة في نفوس أبطالها بعد انسحاب المقاومة من الاردن الى لبنان ـ ذكرى فاعلة أخذت تشكل وجودهم من جديد، وتبدّل كثيراً من قناعاتهم السابقة. فمع انسحاب المقاومة تنسحب شخصيات الرواية من مواقعها فيها تعبيراً عن «قرفها»، بتعبير غالي[٧٦]. يسافر غالي هرباً من الواقع الى تركيا واليونان ليعمل على ظهر احدى البواخر، وفي رأسه تدور المعارك: قصف المدافع والرشاشات والقنابل والاصدقاء القدامى»[٧٧]، وتنفصل (فجر) عمن كانت تحبه بعدما علمت انه تسلّق التيار ليصل الى غرضه[٧٨]، وينتحر (ابو خليل) الفدائي، لانه لم يجد من يفهم صدقه[٧٩]. وتقدم هناء على الانتحار[٨٠]، ومع كلّ هذا الموت الذي يطلّ من الرواية يظل المستقبل يتنفس من خلال (النهاية السعيدة) التي تجمع «فجرا» و«زياد» في ختام الاحداث[٨١].

ان «غالي» في (**البكاء على صدر الحبيب**) تعبير عن ازمة المقاومة، مثلما هو تعبير عن ازمة الوعي. ولاتشذ الشخصيات الاخرى عن هذا، إلا ان هذه الازمة، بشقيها، تتركز في (غالي)، بوصفه محور الرواية، اكثر مما تتركز في غيرها، مع ان الكاتب حاول، من خلال زوايا النظر المتعددة، ان يقيم توازناً بين شخصيات الرواية.

لقد ادرك غالي ان هروبه من الواقع الى العالم الخارجي لن يؤدي الى نتيجة «العالم هو العالم.. لاجديد.. لم يتغير شيء»[٨٢]. وان عليه «ان ينخرط في الفعل الشرس القاسي، بلا تراجع»[٨٣]. هذا الادراك ليس إلا تنبُّهاً جديداً للوعي يفرض المواجهة مهما كانت العواقب. لقد عاد من غربته مُوَطناً النفس على مواجهة الغربة الداخلية، فإذا كان قد فصل من تنظيمه لانه غادر مكتبه في بغداد ليلتحق بصفوف المقاتلين اثناء احداث ايلول، وإذا كان قد اتهم بالسّرقة اثناء وجوده في بغداد، فقد اعدّ للامر عدةً جديدةً جعلته يخرج من مآزقه طاهر الذيل[٨٤] ليلتحق بمقاتلي تنظيمه في مخيم شاتيلا بلبنان، حيث يستشهد في اول مواجهةٍ مع اعداء المقاومة في المدينة الرياضية.

لقد قادت ازمة الوعي لدى غالي الى الاستشهاد، بعد ان قادته الى الهرب من غير ان تفسح له مجّالاً اوسع للوصول الى نقطة توازن لحل الازمة داخل نفسه. وإذا كان استشهاد غالي صورةً اخرى لانتحار ابي خليل، ومحاولة انتحار هناء، فهذا يدل على ان الموت يلاحق الفلسطيني في كل مكان. غير انه يتخذ، في حالة غالي، ادراكاً بانّ الهجرة الثانية هي صورة من صور استمرار ازمة الوعي حتى بعد الاستشهاد، لانها متصلةٌ بمصائر الآخرين. ولعلّ هذا هو ماارادت (النهاية السعيدة) التي قضت بزواج زياد من فجر ان تشير اليه، حتى وإن جاءت الاشارة تفريغاً عاطفياً.

لقد اعتمدت (**البكاء على صدر الحبيب**) الايجاز المخلّ، مثلما اعتمدت (**شمس الكرمل**) التطويل المملّ. بيد ان كلتا الروايتين من نسيج واحد، هو توخي تقديم الاحداث والشخصيات بسردية ايضاحية غلب عليها التقرير والافكار المباشرة. بعبارة اخرى: افتقرت الروايتان الى «السرية الفنية» التي تكمن عادة خلف الأثر الفني، الا اذا عددنا المزاج الساخر الذي يطل علينا من حوار (**البكاء..**)، والانشاء الشعري ذا التهويل العاطفي في (**شمس الكرمل**) سرية فنيّة، مع انهما ظاهرتان على السطح، وليستا منغمرتين في ايقاع.

في (**المغارة والسهل**) يختلف الأمر بعض الاختلاف، ذلك لأنّ سياق الاحداث والمشاعر يتبدى لنا، في الرواية؛ من خلال عيني البطل، مما جعله يحافظ «على وجهة نظر ثابتة متماسكة، او على مستوى ثابتٍ من الوعي، بها ينقل الى القارئ حقائق قصته.»[٨٥]. ولعل هذه الطريقة حالت دون الترهل السردي الذي وجدناه في (شمس الكرمل)، كما فسحت له مجالاً اوسع لأن يستبطن شخصية وليد، بصورة جعلتها تعيش الواقع، وتكشف عن طبقات شعورها المتعددة. وربما كانت هذه الرواية من الروايات القليلة التي صورت الهجرة الثانية، والتي تهدف الى وضع البطل «في قلب الازمة» بتعبير البيريس[١]. ويخيّلُ اليّ ان زهير الجزائري كتب روايته هذه وفي ذهنه ايقاع رواية (قدر الانسان) لاندريه مالرو[٨٦]، من غير ان يعني هذا اية مقارنة بينهما. وحين اقول ان ايقاع (قدر الانسان)، اثرّ في (المغارة والسهل)، فلأن شخصية (وليد) حاولت ان تجد لفعلها امتداداً ميتافيزيقياً في النفس، جعل الهمّ الجماعي الذي تعيشه هو الهم الفردي، الأمر الذي اعطى ازمتها قدراً لابدّ ان تتحمله، أيا كانت مشاعر الغربة والتمزق الروحي والاحساس بالفجيعة التي تعتريه. فضلاً عما نجده في الاسلوب من توتر، وتغلغلٍ في التعبير الى مفاصل الشعور الدقيقة. وهذه احدى اهم المزيات التي تطالعنا في (قدر الانسان).

غير ان هذا التحول لم يقض على ازمة الوعي

ومع ذلك ظلت (المغارة والسهل) محافظةً على كينونتها الفلسطينية، تاريخاً ووجوداً وفعلاً. فمن خلال وعي البطل وليد، يطل علينا ـ على سبيل المثال ـ ابو جمعة، بوصفه رمزاً لتاريخ المقاومة الفلسطينية، وسفيان رمزاً للقدرة على الايثار وتخطي عوائق الذات، وهو مالابدّ له للثورة؛ وابو النصر رمزاً للفعل الذي يؤمن ان «الاستشهاد يغطي الفكرة..»[٢] ومن النظر الى ايّ دليل فكري.

امّا وليد، فيريد ان يكون كلّ ذلك، ان يختصر اضلاع المثلث هذه في بؤرة تشع بها معاً، ان يكون ذاتاً تجمع التاريخ والفعل والفكرة، وهذا يعني انّ وليد يريد ان يبلغ مبلغ (الذات المثالية) معبرةً عن التفوق الفلسطيني في جميع اتجاهاته. غير انّ هذا الطموح يصطدم بعلّةٍ في النفس تحول دون ذلك. فهو «يشعر بحاجزٍ يابس يمنع فضوله من الذهاب الى الناس، ويتجه دائماً نحو ذاته المغلقة الى الداخل.»[٨٧] وهذا التناقض النفسي بين الرغبة في الفعل (الفكرة) والعجز عن تحقيقه (الواقع) تسنده الاحداث وتعبر عنه: كالتفاوت الصارخ بين المعرفة النظرية والمعرفة القتالية[٨٨]؛ والانقطاع المستمر بين القاعدة والقيادة، ممايضع القاعدة، في كثير من الاحيان، في حالة ضياع[٨٩]؛ والتنظيمات المتعددة التي تقول وتتصرف بمعزلٍ عن بعضها بعضاً[٩٠]. ان وليد وجد في الواقع مايسوّغ به وضعه، لذلك كان يشعر، اثناء معارك ايلول انهم «يدخلون الحرب كأفراد وبقدراتهم الانتحارية دونما خطة او احساس بأنهم فصيل في حركة»[٩١]. وتزداد الصورة قتامةً ان التنظيمات، كما يقول سفيان، «تفتقر الى التواضع، فوضعنا انفسنا بديلاً عن الناس.. حررناهم من الشعور بالعار، ولكنّهم بقوا مكبلين..»[٩٢] كلّ ذلك جعل وليد «مشطوراً بين التحليلات والاستنتاجات المكتوبة وبين امتحانات العمل التي تواجهها (المقاومة)»[٩٣]. انه يحمل معه «ذريعة خذلانه».[٩٤]

ومع ذلك، لم يحل هذا الوعي الحاد بتناقضات الذات المدعمة بتناقضات الواقع من أن يشارك وليد في المعركة، مع ادراك تام لنتائجها المأساوية: فيجرح جرحاً بليغاً، ثم ينتقل، مع من ينتقل، الى لبنان، ليبدأ مع نفسه وتنظيمه عملية مراجعة جديدة. وفي لبنان يقع تحت ضغوط جماعةٍ تريد ان تبدأ من الصفر، لكنه يرفض ذلك، لانه مرّ بأصفارٍ عديدة، ففضل العمل «في الاربعة التي بقيت من الالف»[٩٥]. وهذا يعني ان وليد وجد في لبنان توازنه النفسي، بعدما تخلص من غموض (المغارة) الى وضوح (السهل)..

التي تطل بين ثنايا الرواية، اذ ظل وليد، بعد ذلك، اسيراً لها، لأنه ارتضى لنفسه ان يكون مثقّفاً (بكسر القاف) وإعداد التقارير، واستحضار التجارب الثورية العالمية، من غير ان يكون قادراً على «ان يفسّر انّ ماحدث هو ثمنٌ للهدف البعيد الذي اصبحت صورته اكثر غموضاً.» ومن اجل ذلك ظل وليد، برغم اطمئنانه الذاتي، وجهاً من اوجه ازمة الوعي انتقل من جبهةٍ الى اخرى. ولعل هذا (القدر الفلسطيني) في شخصية (وليد) هو ماتريد ان تقدمه لنا رواية (المغارة والسهل)، مع انّها حاولت ان تقدم في نهايتها (انفراجاً نفسياً) يتفق مع الانفراج في (البكاء على صدر الحبيب)، وإن اختلفت طريقته.

الهوامش

(١) **المبنى الرمزي في قصص غسان**: د. احسان عباس (مقدمة الآثار الكاملة/ ١: ١٨/ دار الطليعة. بيروت ١٩٧٢.

(٢) نفسه/ ١:١٥.

(٣) ينظر، على سبيل المثال، (**الطريق الى الخيمة الاخرى**): رضوى عاشور. دار الآداب، بيروت ١٩٧٧/ ٥٩ ـ ٩١؛ و(**تجربة البحث عن افق**): الياس خوري. مركز الابحاث في منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت ١٩٧٤/ ٥١ ـ ٥٣.

(٤) **الرواية في الادب الفلسطيني**: د. احمد عطية ابو مطر. وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ١٩٨٠/ ٢٥٦ ـ ٢٦٦

(٥) **المبنى الرمزي في قصص غسان**/ ١:١٨.

(٦) **تجربة البحث عن افق**/ ٥٢.

(٧) **الطريق الى الخيمة الاخرى**/ ٦٩، وينظر: (**المبنى الرمزي**)/ ١:١٧؛ و(**عالم غسان كنفاني**): فضل النقيب ـ شؤون فلسطينية/ ١٣: ١٩٨؛ و(**الرواية في الادب الفلسطيني**)/ ٢٦٢.

(٨) **المبنى الرمزي**/ ١:١٩.

(٩) **الرمز والاسطورة والبناء الاجتماعي**: د. احمد ابو زيد (عالم الفكر، م ١٦، ع٣، ١٩٨٥)/ ٦.

(١٠) The Picture of Dorian Gray: Oscar Wilde. Penguin Books, London, 1954, P. 6

(١١) اودّ، هنا، ان اوضح مسألةً لمستها بنفسي حين كنت اسكن البصرة: منذ مطلع خمسينات هذا القرن، كانت ترد الى البصرة مجموعات متتالية من الفلسطينيين الراغبين في الذهاب الى الكويت. كانوا يتجمعون في احدى المقاهي حيث تجري المساومات مع المهربين. كان قسمٌ منهم يصل الى الكويت؛ وقسمٌ آخر يفشل في الوصول فيعود الى البصرة؛ وقسم ثالث يهلك في الطريق. لقد اختار غسان، من هذه القصص، الحلقة الاشدّ في مأساويتها: قصة من يهلك في الطريق.

(١٢) **الوساطة بين المتنبي وخصومه**/ ١٩.

(١٣) **المبنى الرمزي** / ١:١٦.

(١٤) **الآثار الكاملة**/ ١:٣٧

(١٥) ينظر: **تجربة البحث عن افق**/ ٥١

(١٦) **الآثار الكاملة**/ ١:١٥٢

(١٧) نفسه/ ١:١١٠

(١٨) **القصة السايكولوجية**: ليون ايدل. ترجمة: د. محمود السمرة. المكتبة الاهلية، بيروت ١٩٦٠/ ٧٨.

(١٩) أرجو ان يكون واضحاً انني لآخذ بنظر الاعتبار انّ هذه الرواية تجربة الكاتب الأولى، جديرة بالتشجيع. انني اتعامل مع المنجز، لامع مـايمكن ان يُنجز.

(٢٠) **الطريد**: نواف ابو الهيجاء. منشورات الجمهوريـة، دمشق ١٩٦٦/ ١٢٦.

(٢١) نفسه/ ١٩٤

(٢٢) نفسه/ ١٩٧

(٢٣) ينظر: نفسه/ ٢٩. (٢٤) ينظر: نفسه/ ١١٥ ـ ١٦٦

(٢٥) **المبنى الرمزي**/ ١: ٢٤.

(٢٦) لعلّ تحليل د. احسان عباس (**المبنى الرمزي**/ ١:٢٤ ـ ٢٧) يُغني عن تكراره هنا.

(٢٧) **المبنى الرمزي**/ ١:٢٤. لادري إن كان في ذهن غسان كنفاني حين كتب القصة هذه الفكرة ام لا: وهي فكرة (الاعتزال والعودة) التي تـرافق حياة الانبياء خاصةً، كاعتزال الرسول الكريم (ص) في غار حراء قبل هبوط الوحي عليه، ليعود الى التبشير بالدعوة؛ او اعتزال موسى في جبل الطور، بعد ان عبر بقومه البحر لتلقي وصايا ربه، او اعتزال يسوع المسيح في البريّة اربعين يوماً (متّى/ ٤:٢) قبل ان يكرز ويبشر بملكوت السموات (متى/ ٤: ١٧).

(٢٨) **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية**: فاروق وادي؛ دائرة الاعلام والثقافة ـ منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت ١٩٨١/ ١٦٠

(٢٩) ينظر: **تجربة البحث عن افق**/ ٧٢.

(٣٠) **عودة الطائر الى البحر**: حليم بركات؛ دار النهار، بيروت ١٩٦٩/ ٣٣.

(٣١) نفسه/ ٢١

(٣٢) **تجربة البحث عن افق**/ ٦٨ (٣٤) نفسه/ ٦٨

(٣٥) **عودة الطائر الى البحر** /١٥٧ ـ ١٥٨

(٣٦) نفسه/ ١٣٠، (٣٧) نفسه/ ٢٠. (٣٨) نفسه/ ١٥٧.

(٣٩) نفسه/ ١٠

(٤٠) **تجربة البحث عن افق**/ ٦٦

(٤١) **عودة الطائر الى البحر**/ ١٥٦

(٤٢) **في سبيل البعث**: ميشيل عفلق. دار الحرية، بغداد ١٩٨٦/ ١: ١٤٢

(٤٣) **عودة الطائر الى البحر**/ ٩٩ (٤٤) ينظر: نفسه/ ٢٩ ـ ٣٠، ٦١

(٤٥) نفسه/ ١٢، ١٥... (٤٦) نفسه/ ٩، ١٤٧

(٤٧) **سفر التكوين**/ ١:٣١

(٤٨) **عودة الطائر الى البحر**/ ١٤٧

(٤٩) **السفينة**: جبرا ابراهيم جبرا. دار النهار، بيروت ١٩٧٠/ ١٩

(٥٠) نفسه/ ٢١. (٥١) نفسه/ ٤٢ ـ ٤٣. (٥٢) نفسه/ ٤٤

(٥٣) نفسه/ ٤٣. (٥٤) نفسه/ ٤٧

(٥٥) **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية**/ ١٥٧

(٥٦) ينظر: **السفينة**/ ٢٧، ٥٥، ٧٥، ٢٢٧ (٥٧) نفسه/ ٤٥، ٢٢٨

(٥٨) **تجربة البحث عن إفق**/ ٦٩

(٥٩) ينظر: **السفينة**/ ١٤٦

(٦٠) نفسه/ ٢١٢. (٦١) نفسه/ ٢٢٨

(٦٢) **الحرية والطوفان**: جبرا ابراهيم جبرا؛ المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط٢، بيروت ١٩٧٩/ ١٢٤، ١٣٧

(٦٣) ينظر: **تجربة البحث عن افق**/ ٦٤، ٧٢

(٦٤) **الحياة في الدرامة**: اريك بنتلي. ترجمة جبـرا ابراهيم جبـرا. المكتبة العصرية، بيروت ١٩٦٨، ٢٣٥

(٦٥) **الادب الفرنسي الجديد**: غايتون بيكون. ترجمة نبيـه صقر وانـطون شمالي. دار عويدات، بيروت ١٩٦٣، ١٠٥ ـ ١٠٦

(٦٦) **الاتجاهات الأدبية في القرن العشـرين**: البيريس. تـرجمة: جـورج طرابيشي. دار عويدات، بيروت ١٩٦٥، ١٥ (٦٧) نفسه/ ٢٧

(٦٨) اذكر، هنا، ان ماجرى في شمس الكرمل انعكـاس مباشر لـما جرى في الواقع، بعد ردة تشرين ١٩٦٣.

(٦٩) **ديوان الوطن المحتل** (المقدمة): يوسف الخطيب. دار فلسطين دمشق ١٩٦٨، ١٤

(٧٠) The Handbook For the Study of Fiction: Lynn Altenbernd Leslie L. Lewis. New York. P.56

(٧١) ينظر: رواية (**المغارة والسهل**) بين حدّي العقل والتنظير: يوسف نمر ذياب. مجلة (الف باء)، ع ٤٥٨، ٢٩/ ٦/ ١٩٧٧/ ٥١.

(٧٢) على سبيل المثال: (حتى لاينسوا عندما يكبرون ان يلعنونا نحن آبائهم..) والصحيـح: (.. نحن آبـاءهم..)؛ سيلعنـونـا لانـا لم نمت..) والصحيـح: (سيلعنـوننا..)/ المغـارة والسهل (١٧). (بـأنه سـوف لن يعود ثـانيـة..) والصحيح: (بأنه لن يعود)/ ١٩. (اصبحوا على الجانب الآخر صغيرو السن او عديمو الاكتراث..)، والصحيح: (صغيري.. عديمي..)/ ٨٧.. الخ..

(٧٣) ينظر: **شمس الكرمل**: نواف ابو الهيجاء. دار النضال، بيروت ١٩٧٠/ ٢٥٦ ـ ٢٥٩

(٧٤) نفسه/ ٣٠٦، ٣١٥

(٧٥) ينظر: **البكاء على صدر الحبيب**: رشاد ابو شاور. دار العودة، بيروت/ ١٨، إذ يقيم الكاتب تعارضاً ساخراً بين مضمون المسرحية وحقيقة الواقع

(٧٦) نفسه/ ١٦. (٧٧) نفسه/ ١٦. (٧٨) نفسه/ ٢٢

(٧٩) نفسه/ ٦٤. (٨٠) نفسه/ ٧٩ (٨١) ينظر: نفسه/ ٩٣ ـ ٩٤

(٨٢) نفسه/ ٤١. (٨٣) نفسه/ ٤٢. (٨٤) نفسه/ ٦٩.

(٨٥) **القصة السايكولوجية**/ ٧٥.

(٨٦) ترجمت هذه الرواية في بيروت باسم (الوضع البشري) ـ دار عويدات ١٩٦٠ وفي القاهرة باسم (**قدر الانسان**) دار الكاتب العربي ١٩٦٥

(٨٧) **المغارة والسهل**: زهير الجزائري. بغداد ١٩٧٦/ ٢٢

(٨٨) نفسه/ ٣٥. (٨٩) نفسه/ ٣٤. (٩٠) نفسه/ ٢٣.

(٩١) نفسه/ ٤٣. (٩٢) نفسه/ ٢٥. (٩٣) نفسه/ ٣٦

(٩٤) نفسه/ ٣٢. (٩٥) نفسه/ ١٤٥.

الجامعة المستنصرية/كلية الآداب

تلميحات الوردة

ميثولوجيا ذاتية

سمير علي

- اللعبة -

الاتجاهات صنعها الغولُ، انشغل بها، ومايزال.
بدأ بسيطاً، محدوداً، وبمرور الزمان - والزمان امتياز الغول - تعقدت البساطة، تكاثرت المحدودية.
ولطالما كان الغول اشبه بخنفساء تورطت في كومة صوف.
يضرب خبط عشواء في عماء ما يصنعه من اتجاهات:
في عماء مشغلته. فتولد الاتجاهات:مرتجلة، سريعة، لاتتضح الّا لتختفي: الاتجاه تلو الاتجاه.
هذه ليست لعبة بالنسبة للغول: انه تعصبه الأعمى الذي يوهمه بمسؤوليته عن العالم.
كل هذا يجري والانسان متورط في اذعان يائس،
حدّ الخزي: ان الاتجاه ليس بالعبث: انه يشير الى شئ ما، لابد ان يشير، حتى ولو الى وهم.
الاشارة كافية وجديرة بالهمّ البشري.
وهل ثمة سوى الاشارات في هذا العالم؟
ان العالم سخيّ في ادامة ممكنات العماء.

ليس التحدي من طبع الوردة - إنها مشغولة بتعشقها.
لاتتنازل للتحدي الّا اذا ماكان في الأمر لعب.
وفي مأساة الاتجاهات هذه، وجدت بعض لعب:
فلعبتْ.

مقابل تكاثرية وتعقيد تخبط الغول، صنعتْ شيئاً، مفرداً وبسيطاً، شيئاً كليّاً.
من بطنها، من بطن اللطافة والنعومة والتعشّق، تدحرجت الدعبلةُ، ذات الفضاء الرحيب، فضاء لايقود الّا لذاته.
أيّ أتجاه لاتستطيع ان تمضي فيه هذه الكرة الزجاجية الجذّابة؟ أيّ طفل، او عاقل، لاينجذب الى لمسها ودحرجتها كيفما اتفق، ودائماً الى الأمام، كما لو انه يتحدى المستقبل بضحكة شفيفة، ذات نيّة سيئة، نيّة تحدّ، مطبوخة بتاريخ من الهزائم والمخازي؟
صحيح انها اينما تدحرجتْ فبأتجاه صنعه تخبط الغول، لكن لغزها يبقى كامناً،في تكورها، في امتلائها بنفسها، في اتجاهها الغريب نحو ذاتها.
وما ان تقف حتى ينعدم كلّ اتجاه: انها، هي، فضاء ذاتها، واتجاهها بجميع كل الاتجاهات، في انفتاحها الاعظم.
دؤوبة على التحدي باتجاه غريب آخر، تعجز عنه البشرية، ويعجز عنه الغول: اتجاه بسيط وكليّ، هو اتجاه السماء. ولقد حاول الغول هذا، حاول ان يصنع هذا الاتجاه، لكنه صار مسخرةً في العالم البشري، صار بعض الخزيّ الذي يشوب كرامة البشر.

- توازن -

ما تكشّف الغولُ، يوماً، عن كذبٍ.
تعوزه اللغة، لغتنا المرتبة.
ولأنه يعاني،فهو يشعر بالاختناق: يبحث عن متنفس.
نكون نحن، متنفسه، نتكلمه، نعطيه ان يثرثر، بلاحساب، ناهلين من غمغماته، من تخوفات عسفه.
نعرف هذا. نعرف ماهو اكثر: الغول يحتاج الى جمع من البشر، يتكلموه دفعة واحدة، هنا وهناك.
وحين تتكلم جماعة بشرية بصوت واحد، ينتشر الغولُ.
الوردة لم تفعل هذا قطّ. انها لاتستطيع ان توزع نفسها: في **التوزع ليس ثمة لعب: ان بشراً واحداً يكفيها.**
لكن هذا البشر المفرد، الذي تتملكه الوردة،يتجلى جمعيّاً..من هنا التوازن الذي يديم الشقاء.

لو الوردة أمّنا

لو الوردة أمّنا، فمن ، ياترى،هو الأب؟

أيعقل ان الوردة قد اختارت ذكراً، ذكراً من اي نوع، حتى من نوع الهيّ؟

لايعقل البتة.

انها، هي،المتعشقة بذاتها، لن تتقبل ذلك.

لكن التعشق بالذات قد ينفلت ، منتشياً، فتنتج عنه الغرائب.

من غرائب الوردة، تخلُقُ البشر من تعشقها بذاتها.

ربما ارادت شاهداً على مجدها.ربما كان تخلُقَ انتشاءٍ اضطرارياً.

هل كانت الوردة، في تعشقها بذاتها، خنثى؟

ربما الخنوثة مسؤولة عن طباع البشر ذات الديمومة:

الأنانية والنرجسية وحبّ التملك وحبّ الظهور..الخ.

ألم تخلق الوردة المرآة؟

لقد كان الغموض، حينها،متداولاً كالأمل، كالعملة الرديئة، بفعل كريهات الغول.

ونحن، بماعليه، الانحياز الى ذلك الغموض ، حتى في القُبلةِ؟

يتوق الرجل الى ابتلاع المرأة في القبلة، لتكون منه، فيه، يكون كلاً يتعشق بنفسه.

تتوق المرأة الى ان تُبتلع في القُبلة،لتتخلص من انوثتها، فتسلب رجولة الرجل.

ومن الوسط الذي تتخلق فيه القبلة، ثمة مستقبل لأثنين:

رجل يتفتّح لخنوثة عريقة، او رجل ينغلق على رجولته كالحصاة.

انثى تندمج بالذكورة، تسلبها غموضها،او انثى تتفتح متضوعةً، متعشقةً بأنثويتها، فتتحطم عند اقدامها رجولة العالم.

بهجتها حسب

تضطرب المعدة لرائحة الطعام الشهية،

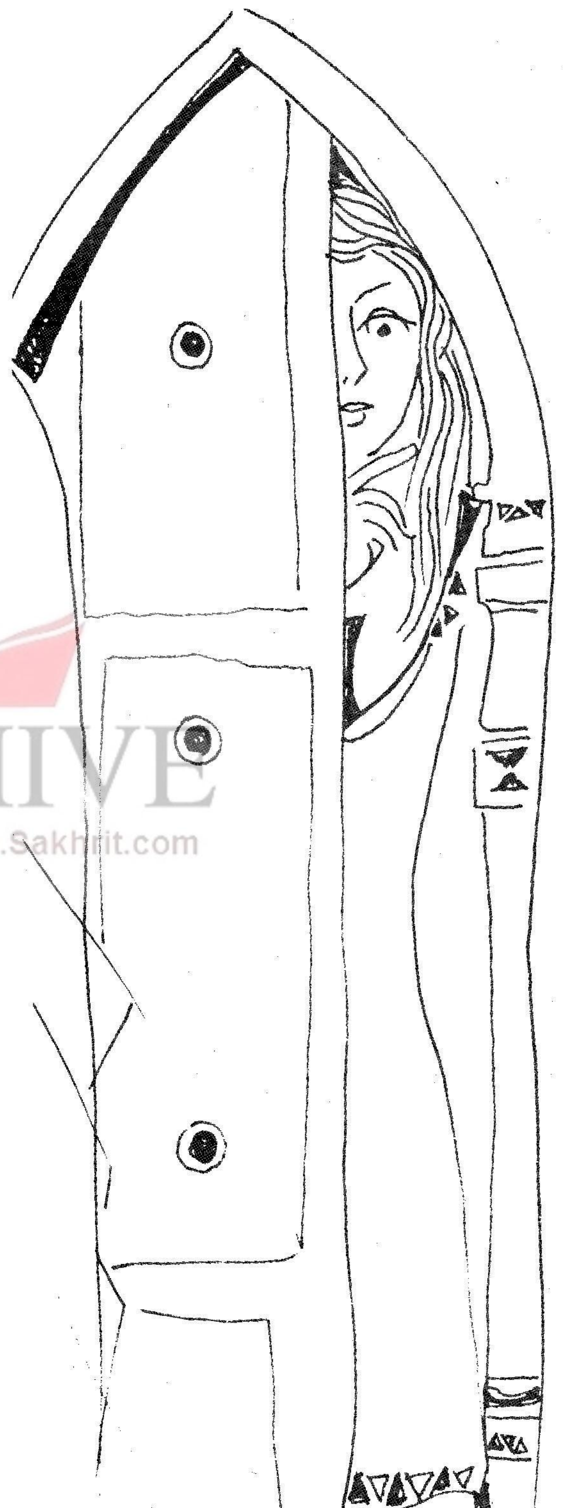
يتداعى لها الكيان.

الجوع لايرحم ، لاكرامة في الجوع .لكن الاشباع منفر.

تتساوى فيه المخلوقات جميعاً.

ويشذّ النبتُ.

تشذّ الوردة: انها تغتذي بخصوصية وجدٍ صوفيّ، مستترة،



مبتهجة بأستتارها.
وتديم مجد الاستتار ـ (كبرياء لاتعادلها كبرياء : يقول الغولُ)

يقترح الغول اموراً مضحكة: ان نصوم عن الطعام، لاناكل الا النزر اليسير، نقتل شهواتنا، نكتفي على جوع أخرس. نترفع كيما نفوز بكبرياء الوردة.
لكننا نفقد كبرياءنا.
الوردة لاتفكر بالكبرياء: انها تغتذي على بهجتها حسب.

حجر في الظلام، حجر يصيب

الغول لايسمع البشرَ ولايسمع مايسمعه البشر. لايسمع النهر ولا الاشجار ولا المطر ولا النار ولا الرياح.
لقد امتلك فكرة غامضة انغلقت على نفسها كالطبل.
البشر لايعرفون فكرة الغول عنهم، ولاتعرفها الوردة.
لقد رمى حجراً في الظلام، وقد أثبت انه، في الاغلب، مصيب في رمياته لحد يومنا البشري هذا.
جهلنا بفكرته عنا لن يقدم اويؤخر شيئاً: سيبقى يرمي أحجاره ،سواء في الظلام أم في وضح النهار، وسوف يصيب.
وهذا يكلفنا باهظاً.
وحين امتلكنا امتياز النسيان ، صرنا نديم النسيان بالتشتت، تهرباً من الجهل.

ثمة من يديم النسيان بالانكفاء الى الماضي كليّةً.
وثمة من يديم النسيان بالتوجه الى المستقبل كليّةً.
اما القسم الاعظم من البشر، فهم رهن الحاضر، امتياز الغول، ولايفعلون سوى ادامة نسيان الحاضر، لابالماضي ولا بالمستقبل.

الى الأبد

يغمغم الغولُ:

قابيل قتل اخاه هابيل ـ
هابيل يستصرخ البشرية جمعاء بدمهِ.
قابيل يستصرخ البشرية جمعاء بذنبهِ.

الدوي دويه

منذ ان وُجدت، اكتفت الوردةُ بنفسها.
الغول منذ لحظته الأولى، شقّ عنان السماوات بصرخة مازالت تتردد، منذ آلاف السنين! اوربما ملايين السنين: ـ هل من مزيد؟
انه ماعرف الاكتفاء، ولايريد ان يعرفه. ذلكم يقوضّ طبيعته الاصلية.
من ذلك الجوع الدائم، من تلك الصرخة المدوية، تسرّب خيط الى حنايا البشر. من هنا ذلك الدوي في الرأس ، ما ان يكتفي البشر.
ونسميه جوعاً، نسميه عطشاً، نسميه توقاً..
ونتنفج بسماع الدوي المهول في دواخلنا.
لكن دوي كلِّ البشرية، ماهو الاّ الصدى المشبوح لدوي الغول.

لعبة

الورقة ابتكرت المرآة.
فوجد البشر ضالة، ابتهجوا طفولياً.
صار البشر يدشن كل شئ امام المرآة.
واندحر الغول قروناً طوال.
وحين صارت المرآة عادة، حين صار البشر يرى ما يريد، وليس ماتعكسه المرآة ،حين فقدت المرآة براءتها امام البشر عاد الغول وفي نفسه لوعة ذلك الاندحار الذي غيّبه عن العالم.
لم تبتكر الوردة، بعد المرآة ،شيئاً مماثلاً.
انها لاتفكر بالابتكار: انها تلعَب . وقد لعبت مرةً لعبة المرآة ، فاعجبتها وتركتها للبشر.
والبشر ، مثل طفل، سرعان مايملّ ، ليبدا جوعاً جديداً.
وهو جوع يقربه من ذاته، يبعده عن الغول، وعن الوردة.
فيالمأساته في وحدته، بعد ان انتهك براءة المرآة.
بقي الغول عاكفاً على لفت انتباه العالم، والعالم منشغل بتعشقِ مايراه في المرآة . ولم يكن في باله ايما شئ: ان الغول لايعرف اللعب.
مرةً ، حين كان يغمغم كئيباً وعاجزاً، كمخصي امام امرأة مشتهاة، سقطت من شفتيه الغليظتين، كما تسقط الدمعة، كلمة مفردة، غامضة ، لكن وقعها امتلك تلميحاً اشبه بغطاء يشمل العالم.
وتلقفها البشر،واشاعها: كل جماعة بشرية ترجمت الكلمة بما



تستطيعه وبما تريده.

فثمة منّ ترجمها الى معنى إله،...

لكّننا كما فعلنا مع المرآة ، إنتهكنا براءة الاله.

وازدرينا الغول، كما ازدرينا ، قبله ، الوردة.

وتعمقت وحشتنا في العالم.

لا أمل للوردة

لاامل للوردة في الخلود. من هنا حزنها.

لقد تفحصت مسيرة البشر ملياً. ووجدت انه يطبخ مستقبله بصبوته الى ذاتـه. وجدت ان المستقبل ليس لصالحها، ولالصالح الغول. وابتسمت بحزن:

انه مستقبل بشري بحت.

مايحزن الوردة هو انها لن تموت في ذلك المستقبل البشري، بل ستهمل، ستغيَّب اهمالاً ، هي والغول معاً.

لن تتضوع في ايما شئ بشري. ستختفي ، بفعل لامبالاة بشرية ساحقة.

لاهمّ للشمس بذلك، ولاهم للنهر. اما القمر ، فمنذ الآن،صار الصبيان يضحكون عليه، على تحولاته.

فما عليه سوى آن يديم خرابه، ينسى غموضه العاطفي ، كالشعراء.

لكن ماذا عن النملة؟

ماذا عن القبلة؟

ماذا عن البشر انفسهم؟

تغتسل الوردة بضوعها، وتنام حزينة.

الأفق

ماكان البشر قد تخلقّ بعد. كل شئ مرآة ذاته: وثمة الارض. كرة هائلة، هي نطفة في الكون، تدور على نفسها،مرآة نفسها. نطفةُ دوّارة، مكتفية بنفسها، فيها مافي الطفولة من بهيمية: تلعب مع ذاتها، تلعب فتخلق مستويات، وتلعب فتخلق مرتفعات.

من لطائفها المياه، ومن لطائفها البنات.

كأن الافقيُ منعدماً ، مثلما العموديّ. لم يكن ثمة افق بعد. تخلّق البشرُ، ولاافق.

من بطن الوردة دبّت النملة خارجة . وبعد شبرين من الدبيب، عرفت النملة مالم تعرفه الوردة ولا الغول: ثمة افق: كلما دبّت شبراً، ابتعدَ الافق. وعرفت اللعبة. وما عرفها البشر قط.

الاسم باب

الأسم بابٌ، نطرقه، يفتح لنا الغول.

يبصق تذمراته بوجهنا، يغلق الباب.

الاسم بعض مجانيات الغول، بعض تخبطاته في عالم البشر.

الاسماء ابوابٌ: ـ باب يفتح بهمسة، باب يفتح بلمسة، باب يفتح بركلة؛ باب يفتح بصرخة؛ باب يفتح بسوط؛ باب يفتح بضحكة؛ باب يفتح برنين الذهب؛ باب يفتح بوهم؛ باب يفتح بسؤال؛ باب يفتح بالشِعر؛ باب يفتح بالثرثرة؛ باب يفتح بالكذب؛ باب يفتح بالوعد، باب يفتح بالقبلة، باب يفتح بالبصق...

ابواب كثيرة؛ اسماء كثيرة؛ مفاتيح كثيرة:ـ

كثرة الاتجاهات.

«نقد النقد»: مدخل ابستيمولوجي

د. محمد الدغمومي

كلية الآداب - الرباط

١- مايزال مصطلح «نقد النقد» يحمل مفهوماً ملتبساً قابلاً ان يشرح بتصورات مختلفة بل متناقضة احياناً ويستحيل عليها ان تنسجم وتتلاءم في نموذج؛ اي في بناء نظري متماسك.

ومن ثم يصبح من اللازم القول بأن عدداً من الدراسات التي تتحدث عن النقد الادبي تعكس ذلك الالتباس وتجسده بأشكال ومستويات متفاوتة في الوعي، وعدم الوعي، بنفسها كتخصص قائم الذات، او بموضوعها الذي هو ايضاً موضوع ذو خصوصية ينبغي مراعاتها.

بمعنى آخر يتطلب كل حديث عن النقد تحديد شروط هذا الحديث من جهة الموضوع والوسائل والاهداف: اي نموذج معرفي متمثل لما هو نظري، ولما هو اجرائي تطبيقي.

هكذا يمكن الجزم بأن عدداً لايحصى من الدراسات، بما فيها الدراسات الجامعية الاكاديمية آلت على نفسها ان تنظر للنقد او تعرف به او تؤرخ له، لاتمتلك وعياً بنفسها بل لاتستطيع ان تتمثل موضوعها بدقة، إنها حديث يشتغل بماهو شائع ومألوف؛ وتتحدث عن أشياء وبوسائل تتوهم إنها معروفة أو واضحة، بينما هي واقعة في منزلق اللامعقول الذي يحتمي بالجمع والانتقاء والمصادرة على المطلوب.

١-١ في تصورنا اذن ان نقد النقد ينبغي ان يتحدد وان يتصف كأختصاص متميز بين اشكال البحث الادبي وغير الادبي. وحتى لو فرضنا ان نقد النقد هذا فرع من فروع الدراسة الادبية، فأن هذا الفرض يقتضي، ضرورة، شروط تمييز تجعل نقد النقد كياناً مستقلاً من الناحية النظرية والاجرائية اي من الناحية المعرفية ومن الكيفية التي تستعمل بها، والخطة التي تستوجب حضور المعرفة واستعمالها في علاقة بالموضوع المعالج اي النقد الادبي.

من اجل تحديد نقد النقد والخروج به من دائرة الالتباس، وجعله مشروع بحث واعٍ نقترح عدداً من المبادئ التي قد تكون متحققة بصورة ضمنية في بعض الدراسات او قد تكون حاضرة بدرجة خافتة كأرهاصات لم تكتسح بعد مساحة الوعي والتخطيط، والتي من شأنها ان لاتبقي نقد النقد مطابقاً للنقد الادبي، وان تجعله بحثاً له كيانه الابستيمولوجي

١-٢ والمبادئ التي ينبغي اقتراحها يلزم ان تتعلق بالجوانب الآتية مجتمعة:

- بمبادئ تضبط الموضوع: النقد الادبي
- مبادئ تعين القصد من معالجة الموضوع
- مبادئ ترسم نموذجاً يتلاءم مع الموضوع والقصد، ويشتمل على مصطلحات ومفاهيم نسقية (نظرية) وعلى مجموعة من الاجراءات التي تعطي لنقد النقد تجسيداً يرتفع به الى مستوى «المنهج»
- مبادئ تحوّل المبادئ المذكورة الى نموذج يخول لنقد النقد، لا أن يتميز فقط، ولكن ليكون قادراً على ان ينتج معرفة وان يدلل على معقوليتها وصدقها.

١-٣ نتيجة ذلك يمكن القول، حين يحقق نقد النقد المبادئ المذكورة، إنه سيتمكن، بالقياس الى موضوعه أساساً، من التميّز بثلاثة مظاهر: المظهر الماورائي/ المظهر الاجرائي/

المظهر الستراتيجي.

بالطبع لايمكن الزعم بان واحداً من المظاهر الثلاثة كافٍ ليكسب نقد النقد تميزه، كما انه لايجوز التوهم بان بعض تلك المظاهر غير وارد في أشكال اخرى من الدراسات الادبية وغير الادبية: فالاس اذن يتعلق باجتماع تلك المظاهر ويشكل توافقها جميعاً.

١.٣.١ ـ وآية ذلك ان الخاصية الماورائية[1] تمنح لنقد النقد إمكانية الابتعاد عن الموضوع عبر خلق مسافة موضوعية متحققة كلغة اصطلاحية واصفة[2] قادرة ان تمسك بالموضوع والوفاء بالقصد، وهنا تظهر الصفة الماورائية تشغيلاً للغة من الدرجة الثانية بالقياس الى لغة النقد الادبي هو لغة من الدرجة الثانية ايضاً بالقياس الى لغة الابداع الادبي.

واذا جاز للنقد الادبي، كما سنرى بعد حين، ان يكسر المسافة الموضوعية، وان يمارس الانتقاء بل ان يشتغل بمصطلحات ومفاهيم مستقاة من مصادر معرفية مجاورة له، ومن علوم اجنبية عنه فإن نقد النقد ملزم ان يبني ماورائيته بأن تكون مصطلحاته، وتبعاً مفاهيمه، نقدية من جهة وابستيمولوجية من جهة ثانية، بمعنى ان ترتبط بمبادئ وقوانين العلم عندما تصبح تلك المبادئ والقوانين موضوع اختبار ونقد..

٢.٣.١ اما المظهر الاجرائي فهو يتمثل كأفعال منهجية تطبيقية ملائمة للموضوع وللقصد من دراسته. واختصاراً نجمل مجال الاجراء: بالقول بأن مكونات الموضوع، اي النقد الادبي، من حيث هو عناصر وعلاقات كما سنرى بعد حين (فقرة ٢)

٣.٣.١ ـ اما المظهر الاستراتيجي فنجمله في الاهداف الآتية:

- تمحيص المعرفة في النقد الادبي، مصطلحات، مفاهيم، انساق فكرية..
- التنظير للنقد الادبي
- صوغ نموذج للنقد الادبي او لأتجاه نقدي مخصوص.
- معالجة التطبيق النقدي بهدف تصحيحه او اغنائه.

وتحقق هذا المظهر الستراتيجي لايمكن ان يتم بمعزل عن شروط ضرورية تتمثل كنشاط (في النقد الادبي) يطرح اشكالات واسئلة تستوجب نقد النقد، وتتمثل كحركة ادبية متمردة على النقد وتفرض عليه الدخول في الاكتشاف او تضعه في وضع الازمة، كما تتمثل كأختيارات ثقافية واجتماعية نابعة من المجتمع الذي ينتج الادب والنقد ويطمح الى التغير او الدفاع عن الذات. وهذه الاختيارات قد تبدو إنتاجات علمية او سلوكاً سياسياً، الخ..

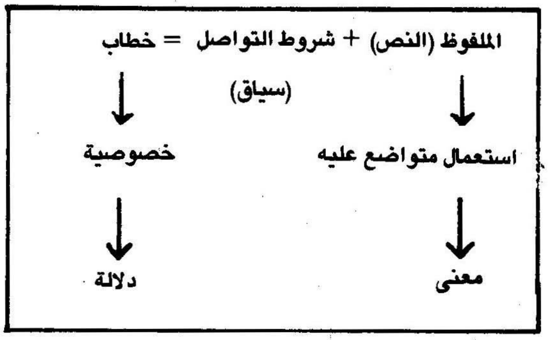
لذا فان استراتيجية نقد النقد بقدر ماتكون مستجيبة لتلك الشروط، تسعى الى الاجابة عن اسئلة مخصوصة ضمن نموذج مستقل مستحيل ان يوجد خارج تلك الشروط. ومن ثم لاغنى عن الوعي بالذات (بالتخصص) والوعي بالموضوع الذي يستدعي بدوره الوعي بخصوصيته.

٢.٠ ـ لاحظنا ونحن نتحدث عن المظهر الاجرائي لنقد النقد بأنه مجموعة افعال ونضيف الآن بأنها افعال توصف عادة بكلمات اصطلاحية مثل تحليل، وصف، تفسير، وجرت العادة بسبب ذلك ان يرادف الاجراء مفهوم المنهج، مع ان الاجراء ماهو الا مستوى من مستويات مكونة للمنهج، يتضامن مع المستوى الانطولوجي النظري، والمستوى المنهاجي الابستيمولوجي الذي من خلاله ينتسب الى حقل الاختصاص. لذا يغدو الاجراء تشخيصاً لما سبق، وايضاً تعبيراً مجسداً للموضوع (النقد) انه برنامج يقدم الموضوع كتجلٍ لعملية فهم مسنودة بالمظهر الماروائي، وموجهة بالمظهر الاستراتيجي، ومن هنا يصبح الحديث عن الاجراء في اي ممارسة معرفية غير مجدٍ اذا بقي مجرد حديث عن أفعال مجردة ويغيب الموضوع الذي يشخصه الاجراء اي النقد الادبي او بمعنى النقد الادبي كموضوع فهم.

٢-٢ وفي ضوء ذلك نتمثل النقد (كموضوع)، وننعته بالخطاب النقدي، اي اننا نعتبر «النقد» خطاباً[3]، وليس نصوصاً او افكاراً، وهذا احد مستلزمات التحديد. وقد يتبادر الى الذهن ان مفهوم الخطاب انما هو مفهوم مرادف لمفهوم النص[4] وذلك يحدث فعلاً، لكن هذا الترادف يقوم على اساس مجازي توسيعي، حيث ان النص ليس الا التجسيد المادي المغلق، اي التكوين اللغوي المعطى، ملتبس المعاني ضرورة. غير ان مفهوم الخطاب يأتي ليحتوي مفهوم النص ويضعه في دائرة اوسع، فلا يعزله عن شروط تلفظه وتداوله في مجال حيوي نشيط، ومعنى ذلك ان استعمالنا لمفهومي الخطاب والنص لايأتي، او لاينبغي ان يأتي بمعنى واحد، ولكن بفارق تصوري واضح.

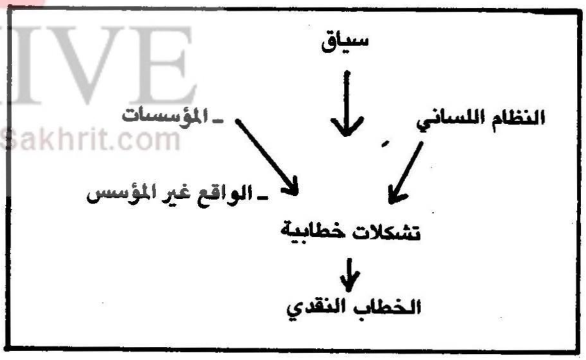
١.١.٢ ـ ويمكن نتيجة ذلك توضيح مفهوم الخطاب بكونه تشكيلاً formation ينتظم داخل نظامين ordres: نظام لساني ونظام دلالي ـ براجماتي Semantice — pragmatique.

ترسيمة:١



ويمكن شرح ذلك بأن «الملفوظ» (النص) نتيجة مباشرة لنظام لساني يعمل فيه نظام آخر يتحدد كمؤسسات «الادب»، «المعرفة» «النقد» ونتيجة ذلك تولد اشكال من «الخطاب» وفق تفاعل النظامين عبر حضور تأثير جانب معين من تلك المؤسسات، يمتلك الخطاب خصوصيته.. وكل ذلك يجري داخل شروط التواصل، مما يتيح لنا ان نعيد رسم البيان السابق(*). كما يلي:

ترسيمة:٢



٢.١.٢ ـ فتحليل الخطاب اذن، يتطلب معالجة مجموعة «انظمة» تنشط في الخطاب وتحدد فاعليته ازاء نفسه وازاء السياق (الظرفي) الذي يعمل فيه. ومن خلال ذلك يكتسب حضوره وفاعليته ومعناه.

ان كل طرف من هذه الانظمة يحتاج الى الشرح، وأي شرح يتطلب بناء لغة واصفة تسمي كافة العناصر والعلاقات التي يقوم عليها كل نظام.

وباعتبار أن الخطاب نفسه نظام (بدوره يقوم على جملة من الانظمة المتفاعلة) فانه بدون شك يحتوي مجموعة عناصر (مكونات) ومجموعة* من العلاقات.. ونقصد بالمكونات:

١ ـ المادة اللغوية التي تجسد الخطاب.
٢ ـ الافكار + المفاهيم + التصورات المعرفية..
٣ ـ الادوات العقلية ـ المنطقية (أدوات المنهج) ـ المعايير الخ.
٤ ـ الاحالات المرجعية ـ الاسماء.. الضمائر..الخ
٥ ـ الموضوع، اي الخطاب الادبي (النص).

ونقصد بالعلاقات تفاعل المكونات المذكورة فيما بينها او بين اطراف انتاج الخطاب، بحيث ينتج من التفاعل وجود الخطاب في صورة نظام (او مجموعة انظمة متظافرة).

وهذه العلاقات يمكن توزيعها الى قسمين هامين.

١ ـ علاقات داخلية تبقى مشتغلة داخل الخطاب ومكتفية بعناصره الذاتية، في حدود ماسميناه بالنص، لذا فهي علاقات نحوية وسردية..

٢ ـ وعلاقات حوارية تشد الخطاب الى عوامل إنتاجه وتجعله فعلاً خطاباً ديناميكياً وملتحماً بشوروط تداولية..

والعلاقات الحوارية يمكن اختزالها في ثلاث:

أ ـ علاقة المتلفظ بالمرجع الموضوع (ناقد / نص).
ب ـ علاقة المتلفظ بالمتلقي (ناقد / قارئ).
جـ ـ علاقة المتلفظ بالسياق(٦) (ناقد / شروط انتاج الخطاب).

٣.١.٢ ـ ان دراسة العلاقات الداخلية، قد يحيل البحث الى مجال من المجالات المعتمدة في «تحليل الخطاب» وتضطره الى الإلتزام بمرجعية تحكم نموذجاً من نماذج التحليل المشار اليها من قبل. إذ إن العلاقات الداخلية متعددة، ويمكن النظر اليها من زوايا نحوية، او بلاغية او معجمية، وايضاً من زاوية سيميائية. ومن الصعب مراعاة كل هذه الزوايا، بل ليس من المبرر الجمع بينها. وحسبنا ان نختار الزاوية التي نراها ملامة، فنقتصر على مايوصلنا الى الغاية التي رسمناها، وهي الوعي بالخطاب النقدي في خصوصيته، ومن ثم لم نرَ داخل تلك العلاقات الداخلية ـ غير الجانب السردي الذي يهمين على الخطاب ويجعل منه افعالاً لبرنامج واستراتيجية، او الى ماسميناه بمنطق الخطاب(٧).

٢.٢ ـ منطق الخطاب هذا لن يكون فهمه كافياً للاحاطة بعلاقات الخطاب، واعتماده وحده لن يعطينا سوى صورة جزئية، اذ نحن نتعامل، شئنا ذلك ام ابينا، مع خطاب ثقافي حواري. وهذا مايستوجب تناول العلاقات الحوارية، أ، ب، وجـ، المذكورة أعلاه.

١.٢.٢ ـ فالعلاقة (أ) تعلن عن نفسها داخل الخطاب النقدي كعمل منهجي يبرز الامكانات التي يتوسل بها الناقد في معالجة الموضوع. فهي لذلك علاقة منهجية قد تعكف على

الموضوع بوصفه كلا او عناصر متفرقة شكلية او موضوعية. وهذه العلاقات قد تتمثل في تنفيذ مجموعة من الاجراءات التي تعمل داخل حدود منهج محدد او عدة مناهج وهي:

١ـ الوصف: الذي يجعل الناقد يقف من موضوعه موقف الواصف اي المحلل.

الوصف
- الشكل { المعجم ـ الجمل ـ الايقاع ـ المظاهر البلاغية.. الخ
- المضمون { الوحدات المعنوية ـ الثيمات (القضايا).. الخ

٢ـ التفسير:

أـ الشرح.. حيث يكتفي الناقد بإعادة إنتاج الموضوع بلغته الخاصة متوخياً أساسا تقريب (معناه) الى تلقٍ يفترض فيه عدم القدرة على استيعاب (الموضوع) كما هو..

ب ـ التأويل (التفسير) حيث يحدد الناقد علاقته بالموضوع بتجاوز ظاهر الموضوع، لاثبات شئ يعتبره اصلاً خفياً او معنى غائباً، مستعيناً في سبيل ذلك بأستثمار علاقة الموضوع بمرجع من المراجع (المعرفية، الوقعية... الخ).

٣ـ التقويم: (التقييم) هذه العلاقة تجعل من الناقد في موقع المتعالي ازاء الموضوع مما يخول له اصدار الأحكام لأثبات رأي او موقف أو حكم قيمة بصدد «الموضوع» بالرجوع الى معايير.. وهنا أيضاً سيستثمر علاقة أخرى بين الموضوع ومرجع يستند اليه ويكون مجسداً لقوة التعاقد.

التقويم ـ معايير
- شكلية (بلاغية، نحوية، قواعد أدبية..)
- معرفية (فكرية عامة، سياسية اخلاقية، ايديولوجي..)

٢.٢.٢ـ أما العلاقة (ب) فهي تفترض وجود ناقد يتكلم في الخطاب من موقع خاص، يمكنه من الظهور كهيئة مالكة القدرات، أي كناطق باسم سلطة تعطيه شرعية انجاز الخطاب النقدي بحيث يفسر ويقوم ويصف في ضوء مبادئ وقوانين، فهو إذن ـ بالنسبة لنا ليس ذاتاً بشرية، ولكنه هيئة تشتغل في مجال محدد وتعبر عن نموذج فكري، وتتحدث بأسم سلطة رمزية، حسب الاصطلاح الذي يرتضيه بعض السوسيولوجيين[٨].

وهذا «المتكلم» عندما يبث في خطابه جملة من القرائن الدالة عليه وعلى السلطة التي يخدمها ويخضع لها، مضطر الى مراعاة وجود موقع آخر، اي عليه ان يتوجه بخطابه الى متلق، قد يظهر ملامحه من ملفوظات الخطاب نفسه، بحيث تتحدد هويته وقناعاته. ومستواه الذهني، وقد يختفي فيه فلا يستدل عليه الا ببعض القرائن والاشارات. ولكنه، سواء ظهر ظهوراً واضحاً او بقي مضمراً، حاضر ومؤثر، ويسكن في كل الأحوال ذهن المتكلم أي الناقد والا انعدم سبب مقنع لانجاز خطاب، او على الاقل ستنعدم صفة الحوارية[٩] التي تطبع كل خطاب طبيعي.

ان العلاقة (ب) هذه لكي تكون مبررة ومؤثرة تستدعي بالضرورة العلاقة (جـ)، اذ سواء اعتبرنا الخطاب صوت المتكلم او صوت متكلم ومتلق فان الخطاب، أياً كان، مرتبط بعوامل وظروف نسميها عادة شروط انتاج الخطاب. وهذه الشروط تتجسد فيما سميناه بالسياق ويهمنا بصفة خاصة من هذا السياق ذلك الجانب المصطلح عليه بالتعاقد الثقافي Le contrat culturel[١٠] والذي يخول للناقد والمتلقي معاً إمكانية التفاهم والاختلاف، وتحقيق الحوار، والذي يتمثل في أغلب الاحيان كقواعد ومبادئ وأعراف، وتكون بمثابة ذاكرة مشتركة تتحقق عبر:

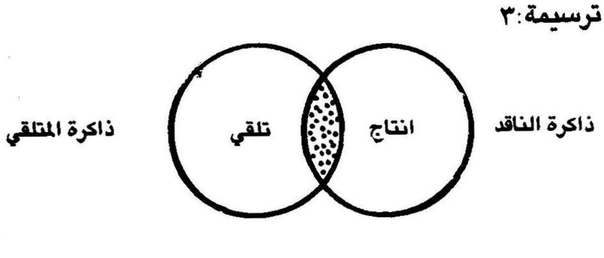
أـ التواطؤ اللغوي.

ب ـ المعرفة العامة (الثقافة ـ المعلومات ـ الاخلاق..)

جـ ـ المعرفة الخاصة (هنا الأدب والنقد..)

وبقدر مايشترك الناقد والقارئ في الرجوع الى هذه الذاكرة يحدث «الحوار» ويتم، وخاصة عندما يكون هذا القارئ هو «صاحب النص الإبداعي» اي الاديب او يكون «ناقداً آخر» وفي كل الأحوال لايعني هذا التعاقد الاتفاق في المنطلقات والغايات بل يكون منطلقات متعارضة.. لكنها تكون حاضرة في ذهن «طرفي» الخطاب. فتسمح نتيجة لذلك باتخاذ مجرى «السجال» و«الجدال»..

ترسيمة:٣



نطاق التعاقد الثقافي

■ ان النقد خطاب ماورائي يشتغل كعلاقة بموضوع ادبي ويرتبط به بصورة ملائمة..

ولذا فإن هذه العلاقة ليست مجرد علاقة تكلم وسماع، كتابة/ قراءة، بل هي علاقة انتاج للخطاب.

٢.٢.٢ ـ ومن اجل رصد هذه العلاقة يصبح من المناسب تتبع مايدعوه بعض الباحثين[١١] بآلية الاحتجاج (l'argumentation) هذه الآلية التي تهدف الى جعل العلاقة بين الناقد والقارئ علاقة إقناع وحوار، عادة ماتعتمد على جملةمن الافعال مثل الاستدلال والتعليل، والاقتباس والاستشهاد والمقارنة والتمثيل والتقسيم، والبرمجة، حتى يحاصر المتلقي ويحدث لديه الاقتناع او يقبل الدخول في عملية تلقي الخطاب والمساهمة في انتاجه.

اننا نعتقد ان كشف «الافعال» المذكورة لمن شأنه ان يقودنا الى وضع اليد على ماهو عام وعلى ماهو مشترك بين جميع الخطابات ايضاً على ماهو خاص ينفرد به كل شكل من أشكالها. والا اصبح «الكشف» عملاً لاطائل تحته.. علماً ان تحليل الخطاب الى يومنا هذا مايزال يبحث في مسألة أنماط الخطاب (Typologie)[١٢]. ومايزال يحلل القوانين والأجهزة المتحكمة في الخطاب على اختلافه في سبيل الوصول الى الخصوصيات الماثلة في كل نوع منها (خطابات حقوقية، ايديولوجية علمية، ادبية..) وليس من باب الاعتذار تأكيد تعثر هذا التحليل وخاصة في مجال الخطاب العلمي، والخطاب النقدي.. أذ أن تحليل الخطاب النقدي من هذه الجهة ـ وفي دائرة الأبحاث المتداولة ـ مايزال في حكم النادر. وبغض النظر عن هذا كله ومن باب المصادرة، نسمح لأنفسنا بالقول ان تحليل الأفعال الخطابية تمكن من الامساك بأكثر جوانب الخصوصية: خصوصية الخطب النقدي.

حقاً ان اعتبار الخطاب النقدي «خطاباً» وفق المفهوم المثبت من قبل، لايحل كل الاشكالات بل انه يعيد ترتيبها ويسهل البحث فيها فقط.

٣.٢ ـ ان الخطاب النقدي بحكم اشتغال «الأفعال» يمتلك صفة عامة، هي صفة الماورائية، وهذه الصفة التي يحلو لبعض الباحثين بدعوتها بالخاصية الاستدلالية، لاتميز الخطاب النقدي تمام التميز. فهي غير متعلقة به وحده، ولكنها على اي حال تعزله عن الخطاب الفني ـ الادبي. اي بالقياس الى موضوعه. وهذه الصفة الماورائية، عليها تترتب بقية الصفات الأخرى... منها الصفة التجريبية (التطبيقية) والطبقة «النظرية».

وصفة الماورائية واء تجسدت ـ من خلال أفعال الخطاب ـ في الخطاب النقدي النظري او التطبيقي فهي ليست صفة حاسمة بل ايضاً تجبر الباحث على وضع إشكال آخر يطرح علاقة الخطاب النقدي بالخطاب العلمي... وهي علاقة تطرح في أكثر الأحيان بطريقة مغلوطة أو ملتبسة، في التفكير النقدي المعاصر.. وتؤدي تلقائياً الى بحث «العلمي» و«الايديولوجي» في النقد.

١.٣.٢ ـ ان عدداً هاماً من النقاد ومنظري النقد، وتهرباً من هذا الاشكال او اقتناعاً بهامشيته، يتحمسون تارة لالغاء الفارق بين الخطاب النقدي والخطاب الادبي، على خلاف آخرين يأبون على النقد ان يدخل في هذه العلاقة بل أن يتصف بعواقبها، فيعمدون الى اشهار «صفة الفن» و«الذوق» وهذا الاشكال قائم ويعكس اختلافاً في تصور طبيعة النقد ووظيفته.

ان تحليل الخطاب يقودنا الى القول ان اصل هذا الاشكال غير «اجنبي» عن الخطاب النقدي بل هو كامن فيه، ويرجع الى كيفية اشتغال افعاله، وخاصة عندما يدخل في علاقة مع ماسميناه «بالعلاقة الحوارية». وذلك عبر تغليب هذه العلاقة على حساب العلاقتين (أ) و(ب) مما يترك آثاراً واضحة ذات ثقل منهجي ومعرفي.. واذن فان الخطاب النقدي قد يكتسب صفة «العلمية»، وهذه الصفة فعلاً نجدها حاصلة في كثير من الخطابات النقدية المعاصرة. كما نجد ايضاً حصيلة هامة من الخطابات النقدية التي ترجع العلاقة (أ) لتتيح للذات المتكلمة فرصة الانفلات والانفتاح على الذاكرة الشخصية المتفردة..

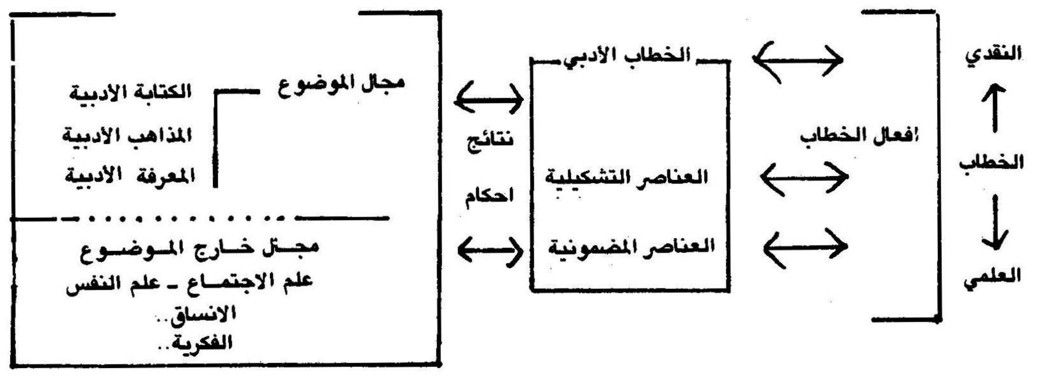
وليس في وسعنا ان نقول ان «علمية الخطاب»[١٣] مما يكسب الخطاب النقدي خصوصيته وليس في إمكاننا تأكيد عكس ذلك أيضاً بالزعم الذي يرى خصوصية النقد قائمة في قائمة في بعده الفني.. ونتيجة ذلك يتعذر إلغاء هذا الخطاب النقدي او ذاك بحكم «العلمية» او غير العلمية.

اليس ذلك هو ما يسبب الحرج؟ كيف يجوز الاعتراف بممارستين قائمتين على صفتين متناقضتين، بالانتساب الى حقل واحد؟ وماالذي يبرر حملهما لنفس الاصطلاح (الخطاب النقدي).

> ان الخطاب النقدي اذن قد يكون خطاباً نقدياً علمياً. وهذا امر لايميزه ولايكسبه الخصوصية ـ رغم حرص الناقد على ذلك وقد يكون خطاباً نقدياً فنياً ـ وهذا ايضاً ليس عنصراً فاعلاً في اثبات خصوصيته وحدوده ايضاً. لكن أين تكمن الخصوصية؟ هل هي في موضوعه؟

ان الخطاب النقدي حقاً يباشر علاقته بموضوع

ترسيمة: ٤



«ادبي» ابداعي ونظري. ومع ذلك فإن هذا الموضوع «الادبي» كثيراً مايتخذ موضوعاً في ممارسات علمية لاتنتسب الى الخطاب النقدي؟ ان الموضوع بحضوره الادبي ليس حجة لإثبات خصوصية الخطاب النقدي. هل نرد هذه الخصوصية الى طبيعة اشتغال افعال الخطاب النقدي؟ حقاً ان الخطاب العلمي حين يتطاول على الموضوع الأدبي يتجاوزه، لأنه يشتغل بصفة ملائمة لمجال اختصاصه ويتوخى نتائج خارج دائرة الأدب أي في مجال علم النفس، او علم الاجتماع، او غير ذلك. وحتى حين يتوخى اصدار احكام تقويمية فهي تنبني عليها نتائج خارج «الموضوع» اي خارج النص الادبي في ذاته.

وبالقياس الى ذلك فان الخطاب النقدي حين تنشط افعاله.. تتمركز حول «الخطاب الأدبي» ويتحرك في مجاله. وحين يمارس اصدار الأحكام تترتب عنه نتائج تمس صميم «الموضوع» اي الخطاب الادبي.. وذلك لأن مبدأ الملاءمة هنا يصبح موجهاً في اتجاه «الأدبي» بخلاف مايحدث في الخطاب العلمي حيث يرتبط نفس المبدأ في اتجاه خارج «المجال الادبي».

وهذا مايشجعنا على القول بأن الخطاب النقدي يحتفظ بخصوصيته لالكونه علماً او فناً، لأن هاتين الصفتين عرضيتان ولاتدخلان في صلب التحديد المفهومي للنقد وانما الخصوصية تنبع من شرط الملاءمة الذي يوجه أفعال الخطاب في اتجاه مجال الخطاب الأدبي كانتاج معرفة بالأدب.

٢.٣.٢ - ذلك وجه من أوجه الاشكالات المطروحة بخصوص مسألة العلمي والأدبي في الخطاب النقدي ويؤدي الى إشكال آخر بخصوص مسألة الأدبي والايديولوجي[١٤] في الخطاب النقدي.. وهو إشكال لابد ان يسعى محلل الخطاب النقدي الى تبينه وأن يضعه في موقعه المناسب.

نعم، ان الخطاب النقدي لامهرب له من الدخول في هذا الاشكال. ونحن لانجد سوى خيارين، اما ان نعتبر هذا الاشكال نتيجة تداخل فعاليتين هما الخطاب النقدي والايديولوجيا او نعتبر هذا الاشكال نتيجة يفرزها الخطاب النقدي خلال اشتغال افعاله. وهذا مانميل اليه.

حقاً ان مفهوم الايديولوجيا مفهوم ملتبس ويعرف تراكماً من التصورات المتناقضة. لكن ذلك لايمنع من رد الأمور الى نصابها: ومن ثم لاخيار لنا عن فهم الايديولوجيا في مستويين:

١ - مستوى التصريح، اي مجموعة القناعات التي يعتقدها الناقد، ويعمل الخطاب لتوظيفها. والايديولوجية بهذا التصور ليست سوى معرفة، او مواقف معلن عنها، يحتكم اليها الناقد في محاكمة «موضوعه» وتفسيره.

٢ - مستوى اللاوعي، يتخلل الخطاب النقدي ويخضعه بصورة غير مباشرة، خفية، الى اتجاه من اتجاهات الوعي الاجتماعي، بحيث يتسلل عبر «الخطاب» ويترك آثاره بإفراز «علاقات» وقرائن.. ولهذا فإن الايديولوجية بعد من أبعاد الخطاب النقدي، قد يتوافق مع الايديولوجيا بالمعنى الأول وقد لايتوافق، ولما كان الخطاب النقدي يحتمل المستويين معاً، وكان احتمال «تعارض» المستويين قائماً فإننا نستغني عن تسمية المستوى الايديولوجي الأول - رغم تواتر استعماله بهذا المعنى - مفضلين الاحتفاظ بمفهوم الايديولوجية للمستوى الثاني.

وبناء على ذلك فإن الإشكال يصبح قائماً ايضاً داخل الخطاب النقدي، وفي كيفية اشتغاله، وهو بهذا تتلبسه

الايديولوجيا كما تتمثل في أي خطاب آخر.. وبهذا المعنى فإن الخطاب النقدي لايكتسب خصوصية محددة داخل الايديولوجيا وهو في هذا قرين لكل الأشكال الثقافية المنتوجة كخطابات.

٣.٣.٢: كل ذلك ينبغي ان يسترعي انتباه محلل الخطاب، خصوصاً اذا تعامل مع واقع الخطاب النقدي الذي لاينكر التنوع والاختلاف في المنطلقات وأن أي سعي لتشخيص الواقع الراهن الذي يمر به النقد الأدبي لابد ان يعالج اولاً حقيقة هي:

«ان النقد الأدبي المعاصر لايؤلف ميدان نظرية وتطبيق متماسكاً، فحدود النقد غير واضحة وجغرافيته غير مقنعة ولذلك كانت طوبوغرافيته ملتبسة، وكشكل من اشكال الممارسة الفكرية مامن ميدان أكثر من ميدان النقد قوة وتاثيراً، ونقاد الأدب المحدثون لايعترفون بأية حواجز انضباطية سواء كان ذلك في الموضوع ام في الطرائق، وفي النقد الأدبي يجوز كل شئ وليس لعلم القواعد هذا أية قواعد ولايمكن حتى القول بأن له هدفاً مفصلاً في الدراسة»[١٥]، إن هذا القول لايمكن دحضه، انه يشخص واقع الخطاب النقدي عامة. والاعتراف بكون الخطاب النقدي متعدداً ومتنوعاً واقع ترجع أسبابه الى كيفية اشتغال افعال الخطاب نفسه. وليس لانعدام خصوصيته مرة أخرى، رغم التباسه بممارسات اخرى وان اي محاولة تحتمي بحالة التعدد والاختلاف لاصدار حكم لاعدام ممارسة النقد (كخطاب) وانكار خصوصيته محاولة غير واقعية وتجريدية، خصوصاً وان من أهم تجليات هذا الواقع مايصفه الباحثون «بالمذاهب النقدية»، او المدارس النقدية. ونفضل ان نسميها، مع تغيير زاوية النظر ـ باتجاهات الخطاب النقدي. ونعود في ذلك الى كيفية اشتغال الخطاب النقدي وضبط «التأرجح» الحاصل بينها، بتغليب «عنصر» او «فعل». وبعبارة اوضح نرى ذلك في:

أ ـ تغليب «العناصر» المعرفية
ب ـ او تغليب العلاقات المنهجية الاجرائية
جـ ـ او تغليب عناصر من فعل التلفظ

ومن ثم فإن تصنيف «الاتجاهات» عادة ماترتكز على عناصر معرفية او الى اجراءات منهجية. وللأسف فإن الكثيرين، ممن يغريهم ـ مدرسياً ـ تصنيف المدارس والمذاهب الأدبية يختلقون أسباباً غير واضحة للتصنيف ذلك ان الاعتماد على «تغليب العلاقة المنهجية» بدون تقدير «العناصر المعرفية» لن يكون كافياً.

٤.٣.٢ ـ واجمالاً نرى ان تصنيف الاتجاهات يظل ممكناً ومقبولاً اذا اعتمد العناصر المعرفية.. بحكم مالها من قدرة عل توجيه «الفعل المنهجي» وبحكم ان هذا الفعل يمكن ان يخدم نماذج متعددة من الخطاب النقدي.. وبحكم ان العناصر المعرفية تنبني وتقوم على قاعدة «التعاقد الثقافي» بين الناقد والمتلقي «الاديب اساساً»، مما يجعلها تمتلك سلطة تقديرية في توجيه الاجراء النقدي، ومقتضى ذلك ان التصنيف لاينبغي ان يوفق بين معيار «المنهجية» ومعيار «المعرفة»، لأن ذلك لامحالة قد يخلق خلطاً في التصنيف، وخاصة اذا وضعنا هذه الاتجاهات أمام التمحيص:

النقد الوصفي	النقد المعياري	النقد التاريخي
نقد الحكم	النقد اللغوي	النقد الاجتماعي
نقد التفسير	النقد التكاملي	النقد النفسي
نقد الانطباع	النقد الايديولوجي	النقد البلاغي
النقد المنهجي	النقد الجمالي	النقد الفلسفي
النقد البنيوي	النقد الشكلي	النقد الفني
		الخ

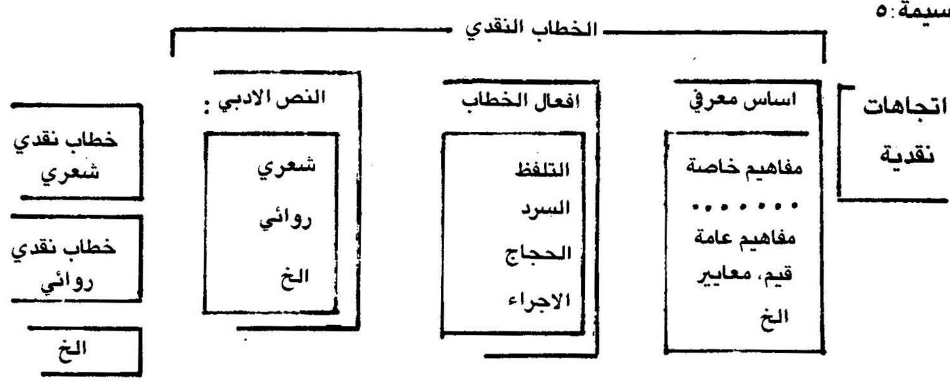
وهي تسميات قد نعثر عليها في أكثر من مصدر[١٦] لاتصمد للنقد، ذلك ان بعضها قد يشمل غيره بحكم «المنهج» الواحد والمشترك. لذلك، وما دامت الحاجة تتعلق بتحليل نماذج الخطاب، فإنه من الطبيعي ان يحذر محلل الخطاب في تصنيف الخطاب النقدي.

وبناء على ماسبق نرى ان العناصر الأساسية في تحديد الخطاب النقدي كمفهوم يمكن صياغتها على النحو التالي:

٤.٢ ـ ان النقد ليس سوى خطابات لها خصوصية نابعة من اشتغال أفعال الخطاب، على موضوع أدبي مما يكسب هذه الخطابات بعداً ماورائياً أي العمل باللغة على موضوع مجسم لغوياً. وهو بتلك الخصوصية، ومن خلالها يعمل داخل مجال الثقافة والمعرفة كفعالية مرتبطة بالسياق السوسيوثقافي.

وتوضيحاً للقاعدة التي يقوم عليها التصنيف المقترح نرسم الخطاطة التالية:

ترسيمة: ٥



واختصاراً نقتصر على هذا التحديد الموجز: ان النقد خطاب ماورائي يشتغل كعلاقة بموضوع أدبي ويرتبط به بصورة ملائمة عبر مجموعة من الآليات التي تخدم الموضوع او الأحكام المرتبطة بالموضوع ذاته او بمجاله الخاص.

وعندما يتمثل نقد النقد موضوعه بهذه الصورة، ويضبط وسائله ويحدد اهدافه يكون قد تمكن من تحديد مستواه الاجرائي الملائم الذي يحقق عملية فهم ضمن نموذج ابستيمولوجي.

الهوامش

(١) نقصد بالماورائية: تلك العلاقة القائمة بين لغتين احداهما تتكفل بالحديث عن الأخرى. بحيث تشكل الاولى خطاباً عل خطاب آخر يميز بينهما بعض الباحثين بخطاب ماورائي Meta/ discours وخطاب موضوع Discours objet انظر:

S. Alexandrescu: La critque litteraire. Metadiscusive et theori de l'explication.

Creimas: introduction a l'analyse du discours en sci sociales 1979. P: 208.

(٢) نقصد باللغة الواصفة مجموعة الالفاظ الاصطلاحية الحاملة لمفاهيم تمكن الناقد من الحديث عن «موضوعه» والذي هو مظهر لفظي بدوره. فهي اذن لغة «ليست فقط دالة، بل هي لغة ذات جوهر، انها ترسخ كل نشاط راغب في الاصطلاح المفهومي».

انظر:

J. A. Creimas, Du sens. Seuil 1937 P: 8.

(٣) انظر:

D. Maingueneau: introduction aux methodes de l'analyse du discours. edition Hachette universite 1976.

(٤) النص مجرد تشكيل لغوي حامل لمعنى مغلق بدون اعتبار لظروف انتاجه اي لسياق كتابته او النطق به. وبدون اعتبار للأطراف التي تنتجه وتستهلكه.

(٥) لقد أخذنا هذه الترسيمة (وكذا الترسيمة. ٣) ببعض التصرف من كتاب:

P. Charaudeau: Langage et discours. Hachette universitte. Paris1983 P: 32 et 39.

(٦) نقصد (بالسياق) مجال التلفظ الثقافي والاجتماعي والذي يشرحه «اوسفالد دوكرو» بالتفريق بين السياق والحوار. انظر:

O.Ducrot et T.Todorov: dictionnaire encyclopedique des sciences du langaga. coll point 1972 P: 417.

(٧) ان الخطاب بهذا المعنى ـ كما يتصوره كريماس، قصة لها بداية ولها نهاية اي حركة بين حالة ابتدائية وحالة نهائية ـ يعبر الخطاب بينهما باستعمال قدراته التي تبدو مجموعة افعال تريد تحقيق المعرفة او تصحيحها او التساؤل عنها. مما يكسب الخطاب «منطقاً» سردياً.

(٨) نستعير هذا المفهوم من بيير بورديو والذي يرى السلطة الرمزية منظومة رمزية ـ بيير بورديو: عن السلطة الرمزية (ترجمة عبد السلام بن عبد العالي) في دراسات عربية ربيع ١٩٨٤، ص: ٥٦ ـ و٥٩

(٩) تتحدد الحوارية هنا كتناص.. اي كتواجد عدة خطابات متداخلة في فضاء لغوي واحد. «والعلاقة بين هذه الخطابات قد تكون علاقة تنازع، وتنافر او تضامن، وفي الحالة الاولى تتقابل خطابات متنافرة بدون ان يلغي احدها الآخر ودون ان تندمج في خطاب واحد. (مثل ماهو شأن روايات دوستوفسكي كما يراها باختين) وفي الحالة الثانية، يكرر خطاب آخر ولكن بطريقة ساخرة، لم يوضع الا لإلغائه.. وفي الحالة الثالثة يكرر خطاب خطاباً آخر بدون الغائه، بالعكس، فإنه يشتغل كسلطة او هيمنة بالنسبة للثاني».

انظر:

Rubin Suleiman. Susan: le roman a these. edition Puf 1983 P: 5 — 59.

(١٠) وهذا التعاقد التلفظي المتضمن، عندما يقبل من طرف المتلقي ويأخذ المتلفظ به يوفر الشروط المرضية لتبادل الخطاب وعلى أي، فإن أي تعاقد هش قد يكون في كل لحظة قابلاً للتفسخ

A. J. Creimas semotique et sciences sociales seuil 1970 p25.

(١١) نقصد بالحجاجية مايذهب اليه عدد من الباحثين في مجال الخطاب الاقناعي والذين يسمون مجموعة الآليات التي يهدف بها صاحب الخطاب الى التأثير في السامع او القارئ، بالاقناع العقلي، او الامتاع العاطفي من أجل احداث فعل من الافعال وتحقيق المقصد من انجاز الخطاب.

انظر:

Perleman. ch: le champs argumentatif. d. pub. Bruxelle 1962 p.13 — 15.

(١٢) يقصد بالتنميط مجموعة المسالك التي تمكن من معرفة ماينتج عنها (ويتخذ شكل نظام ترابطي مبني). وهذا المفهوم يمكن تقريبه من مفهوم التصنيف، على اي ـ مع فارق: اذ ان التصنيف يهدف الى بناء تراتبية فان التنميط يهدف الى مواجهة التراتبية بعضها ببعض.

A. J. Creimas et J. Courtes. Semiotique: Dictionnaire raisone de la theorie du langage I Hachette universite p: 403

(١٣) ان وضع النقد بين العلم واللاعلم مسألة شائكة: فكثير من النقاد يطمحون الى جعل النقد علماً بينما بعضهم ينفي ان يكون النقد علماً.

انظر على سبيل المثال:

ستانلي هايمن: النقد الادبي ومدارسه الحديثة ج١ (ترجمة احسان عباس ومحمد يوسف نجم) بيروت ١٩٥٣، ص: ٢٠ / ٢١.

R. Barthes: Critique et verite. Seuil 1966. P: 64 — 65.

(١٤) نقصد اننا سنعمد الى استعمال مفهوم الايديولوجيا انطلاقاً من المفهوم الذي طرحه التوسير

انظر:

L. Altusser. Pour Marx ed Maspero Paris 1965 P: 218.

(١٥) هايدين وايت: مرحلة اللامعقول في النظرية الادبية المعاصرة (ترجمة صالح جواد كاظم) مجلة «الثقافة الاجنبية» بغداد، ربيع ١٩٨٢، ص٦.

(١٦) يمكن العثور على مثل هذه التسميات في عدد من الدراسات المهتمة بالنقد الحديث. انظر على سبيل المثال

ـ ماهر حسن فهمي، المذاهب النقدية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٣.

ـ احمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.

وجه الرجل المرأة

يوسف عبدالعزيز - الاردن

بجدائلِهِ البيضاءْ
وَعَباءَتِهِ الفِضيَّة
كانَ الموتُ يدورُ على الحاناتِ،
رأى في أحدى المراتِ
فتى أسمرَ
قالَ له: تذكرني؟
ثمَّ دعاهُ الى كأسٍ ، في زاويةٍ
معتمةٍ في الحانةِ
«لا أتذكَّر» قالَ الشاعرُ
في هذي اللَّحظةِ
حطَّ غرابُ الذِّكرى..
مرّت في البالِ سمواتٌ بيضاءُ
مدنٌ نائيةٌ
وشتاءٌ كهلٌ كانَ يغنّي
ويرشُ الاشجارَ بسكَرِهِ النّاعمِ
ياحوذيَّ الثَّلجِ
الى أين ستأخذني
في هذي اللَّيلةِ
ياحوذيَّ الثَّلجِ تمهَّلْ
لأرى أمّي
قبلَ السَّفرِ الموحشِ
في الغاباتِ
... ثلاثةُ أطفالٍ كنّا نلعبُ
بالموتِ

وكانَ المقتولُ هو الفائزَ
....
....
تنفجرُ الموسيقى
فتطيرُ الأجسادُ كرفِّ الحجلِ المذعورِ
أحبُّكِ وأُجنُّ بهذا العُنُقِ
المعجونِ بأزهارِ السَّوسَنِ،
وأحبُّكِ
هلْ تبصرُ سيِّدتي نحلَ دمي
وهو يصيحُ قريباً
من شفتيها؟!
وأحبُّكِ
هل نذهبُ ياسيِّدتي للرقصِ الآخرِ؟

كانَ الرَّقصُ الآخرُ
طقساً وثنيّاً
تحتَ قبابِ الجسدِ العالي
وأنا كالبوذيِّ أضمُّ يديَّ
على الحجرِ الأملسِ
أكتمُ بالصَّمتِ المطلقِ
شهقاتِ الجنّياتِ،
وأصواتَ الغجرِ الثَّملينْ
وأعلِّقُ خاصرَةَ الأرضِ
بخيطِ حليبِ التّينْ.

● تذكرني؟
انتبهَ الشّاعرُ
حدّقَ في وجهِ الرَّجلِ الجالسِ
فرأى عَسَلاً يبرقُ في الشَّفتينِ
دماً أشهبَ يصعدُ في العنقِ
الشَّفّافِ
وأزهارَ السَّوسَنِ ترعشُ
تحتَ عباءتِهِ الفضّيَّة..
● نخبَكَ
ـ نخبَكَ
● تذكرني؟؟
كانَ الموتُ المخمورُ يقهقهُ
في الحانةِ
ويدقُّ الطّاولةَ بكفَّيهِ القاسيَتينْ
ـ لاأتذكَّر،
قالَ الشاعرُ
غادرني أرجوكَ الآنَ
فلا وقتَ لديَّ
لهذا العبثِ الفاضحِ
نَهضَ الموتُ
وظلَّ الشّاعرُ في زاويةِ الحانةِ
يشربُ ويدخِّنُ
ويُخربِشُ فوقَ الورقِ الأبيضِ
وجهَ الرَّجلِ المرأة.

المطبق

جهاد مجيد

قدّم جدي تحقيق حكاية الارموي ـ صداح دومة الجندل ـ بتعريف موجز أعلى الصفحة الاولى جاء فيه: هو عبد الله بن وصيف بن ابي ذريح الارموي الملقب بصداح دومة الجندل، سليل الاسرة الارموية التي عرف عدد غير قليل من ابنائها بالشعر والغناء والموسيقى واشهرهم في ذلك صفي الدين عبد المؤمن بن فاخر الارموي البغدادي المولود سنة ٦١٣ هـ والمتوفي سنة ٦٩٣ هـ صاحب كتابي «الادوار» و «الرسالة الشرقية» الذي وردت الاشادة بنبوغه وغزارة علمه وفكره وفنه في مظان تاريخية معتبرة: فقد ذكره بن تغري بردى في (النجوم الزاهرة) والكتبي في (فوات الوفيات) وابن الطقطقي في (الفخري في الاداب السلطانية) وابن الفوطي في (الحوادث الجامعة).

وخلا هذا التقديم وتعليقاً واحداً ضمّنه المتن فليس لجدي شئ يُذكر سوى خطه الانيق واما الاسلوب فأغلب الظن انه يعود الى الارموي نفسه صاحب الحكاية التي بدأها على هذا النحو «لست اول من غنوّها ولاآخرهم، ولست اول من بكوها ولا آخرهم، شدونا لها ماوَسِعَ الشدوَ فضاها، وذرفنا دمعنا بقدر رملها وحصاها، وكل ذرة من ثراها تقطر دمعاً ودماً؛ فأفراحها نزرة وأتراحها محيّرة مكدرة».

«استكانت روحي وتلاشى هيجاني، بعد سورة عاتية، ورحلة مضنية، أنا ابن وصيف الارموي، صداح دومة الجندل، آن الاوان لأحبّر اوراقي، ساردأ سيرتي الآسية، بهدوء، بعد عواصفي القاسية، بعيداً عن صخبها، صخب دومة الجندل، بعيداً عن احتدام احداثها وعنفوان ناسها، في شوارعها وأزقتها واسواقها، بعيداً عن فوران روحي الذي ساد رحلتي وسيرتي في دومة الجندل، انا من اصغى له البلدُ، انا صداح دومة الجندل الذي ماظُن ان يتبدل، في المحن الجبارة، والمواسم الدوّارة، لكني آثرت راحة بالي، وخبزةُ أطفالي، انا صداحُها الباكي وغرّيدها الشاكي، شدوتُ منصاعاً مطواعاً، بإفراح غاصبيها وجلاديها ومنتهكي حرماتها، المنقّعين بالدمِ نهاراتها ولياليها».

«حسناً ادوّن كلماتي، اطلق آهاتي، وازفر انّاتي، أُخرج احاسيسي الدفينة وذكرياتي التي انطوت عليها ذاكرتي التعبة. لست خاشياً وقوعها بايدي الشرابية فاني سائر، كما يسير الجميع، الى عدمي تلك حقيقة دامية جاءت بعد فوات الاوان، والتضحية بكل ماكان».

«بعد فوات الاوان أُحبّر اوراقي هذه بكلماتي الجارحة الجريحة، مودعها الزمن وذاكرة دومة الجندل الذابحة الذبيحة.. اكتوت روحي بجمرتين، فتفحمت، اولاهما إتقدت يوم القى بي جند الشرابي في غياهب (المُطْبِق)، ولسعني اوار ثانيتهما يوم مرت نسوة دومة الجندل امامي فأمطن الأخمرة عن وجوههن عامدات، يالها من بلاغة، حينها كنتُ اداعب اوتارَ عودي في الشرفة الشرابية، ارتعشت انامِلي، ولم ادرِ بأي الاوتار تعبث، غصْتُ في رعبي وكدتُ أقذف بالعود من الشرفة، فلذعتني جمرة (المطبق)؛ انين السياط الموصول. فردتني.. والغريب الغريب ان اللائي امطن الأخْمرة، كن من نساء الصرح الشرابي، الرافلات بنعائمه وأفيائه. والفانيات العمر في خدمةِ اقسامه وأصنامه، ماحسبت احداً سيسمع او يعرف بالمقامات التي اوديها في تلك الشرفة القصيّة، أشنف اسماع الشرابية، فمن يدخل الصرح الشرابي؟ من!؟ من يدنو من الصرح الشرابي؟ من؟!! ونسيت ان صداح دومة الجندل اذا قال آه تردد ارضها وسماها صداه. اسواقها وازقتها وشوارعها، حاناتها وخاناتها، ناسها.. فقراء واغنياء، شيوخاً وشباباً نساءها ورجالها.. آه.. آه على مآل اليه امري، وسلبني اياه دهري احسست بلسع تلك الجمرة حامياً في القلب، وبعدها ماردَدتْ صدى آهاتي الآ جدران الشرفة الشرابية وافواه الندمان المتعتعين، والغلمان المخنثين، والعبيد المخصيين، والجواري الخليعات، والخادمات، مُلبي حاجات الزُقّان والدنان، نياماً تلبّس اجسادهم تعب مضنٍ واجفانهم تقاوم اغفاءة محتمة».

«احسست لذع الجمرة الاولى، استقرت قرب القلب، يوم تلاقفتني ايدٍ قاسية من سطح دار ابي سريح المراغي لتلقي بي في

المَطبق.. داسوا مجلسنا بأقدامهم المجلجلة المزلزلة قلبوا المائدة مريقين دم القناني والاواني، وأشبعونا صفعاً وركلاً وكلاماً نابياً.. الشرابي العظيم يمرُّ فلا يجد مايمتع ناظريه انت السبب ايها المغني المخنّث الدنيّ، واصل الحكاية ان الشرابي اشتهى التجول في دومة الجندل، اشتهى وجوهاً صبوحة ربما، وقدوداً مليحة، ربما، اشتهى الزهو والخيلاء في اسواق دومة الجندل، ربما، فطاف فيها وحاشيته فما وجد مايبتغي من كل تلك الاحتمالات؛ خلت دومة الجندل الا من بعض التجار البخلاء والعاجزين والعاجزات فكأنها مدينة هجرها اهلها، فصرخ الشرابي بحاشيته:

ـ أأحكم مدينة لاشعب فيها؟! ام ان شعبي هؤلاء العجزة ذوو الاشكال المكروهة، اين الناس؟!!

لم يجيبوا.. خشوا ان يقولوا شيئاً..

ـ اين حِسان دومة الجندل التي يقول فيهن الشعراء اشعارهم؟! تقدم منه صاحب شرطته الفتح بن كيسان: مولاي انه ابن وصيف الارموي جذبهن الى سطوح المنازل..

● ابن وصيف؟ ماخبره؟!

ـ مغنٍ تعشقه دومة الجندل، انه صداحها، ولهت بصوته وانغامه، فاذا ماغنى من سطح الدار صعدت الحسان والفتيان، الرجال والنسوان الى سطوح المنازل ليسمعوه ويمنع الكبار الوقار فينزوون في اقرب ركن من الدار الى مبعث الانغام..

ـ اتعني ان شعبي كله على السطوح مأخوذاً بهذا الصداح.

رد ابن كيسان بصوت جهد في جعله رقيقاً معبراً عن مقاصده: نعم يامولاي.. فصوته مشوق النبرات، وعوده بديع النغمات

ـ ويحك، طريقة كلامك توحي بانك انت الآخر مولع به؟!!.. هذا مخرب، القوه من السطح، افعلوا اي شئ وخلصوا الحسان من هذا البهتان.. خلصوا الناس المخدوعين بشر الشياطين.. هيا ابن كيسان..»

«هذا ماعرفته بعد فوات الاوان، وحلول لحظة الهوان، وشن حملته الفتح بن كيسان على مجلسنا الانيس، خنقت اصواتنا، بل زهقت ارواحنا، تقاذفتنا أيدٍ شرسة مدربة على الفتك والهتك، والقوني في المُطبق، فشب في صدري اوار جمرتي الاولى، اين ابي سريح المراغي؟ اين ثرية؟، اخته التي ماغنيت لسواها، آذاها الجند القساة العتاة، هل نالوا منها؟! أأخذوها معهم؟ الى اين؟!! ومامصير اخيها ابي سريح، مامصير عودي ذي الاوتار الخمسة، أهما، ثرية وابو سريح، معنا في هذا المطبق؟! لم اكن ادري، الا بعد فوات الاوان وحلول الهوان، أكان ذلك مفترق طرق بين حياتي وحياتهما، احسست بلذع الجذوة حامياً، تحت ضلوعي جهة القلب، حاولت النوم في ليلتي الاولى في المطبق، لكن جمرتي الاولى ابت ان تخفت، الهواجس تغزوني والوساوس تعروني، وجدتُ نفسي بين ناس ماعرفت مثلهم يوماً، في اشكالهم واحوالهم، قالوا ماحكايتك ياأخ؟! يخرج التساؤل من صدورهم مشحوناً بالصدق والعاطفة، قوياً برقته، ورقيقاً بقوته، يخرج من افواههم فيجذبني اليهم ويخفف من لسع الجمرة في روحي، مابك ياأخ؟! قرأتُ في عيونهم وفي نبراتهم وفي رفات خفيفة لملامحهم، حزناً مكيناً، وعذاباً مهيناً، قلت ماحكايتكم انتم؟! من انتم؟!

ـ نحن سكنة هذا (المُطبق) الازليون، افنينا اعماراً غضة في غياهبه لم تَرَ عيوننا الشمس منذ سنين، ولم نرَ وجهاً، كوجهك، خالياً من الكدمات، وحتى حراسنا وجلادينا، لانرى الا اصواتهم من وراء الحجب، او نحن معصبو العيون مكبلون، فما امرك ياأخ؟!

ـ من انتم؟

ـ الا تعرف من في المُطبق؟!!

ـ اهو مُطبق الـ..

ـ إنّ اي سجن مُطبق.. من انت؟

ـ انا عاشق روح ابية، ونغمة شجية، غنيتها لها، بعد اخيها ابي سريح مطرب دومة الجندل، وها انا الآن بينكم.. فمن انتم؟

ـ نحن عشاقُ ابي سلمة ومريدوه..

ـ ها

ندت قوية من اعماقي، تردد هذا الاسم هنا او هناك، طرق سمعي محوطاً بهالة من الرعب والحذر والتوجس.. أين.. أين؟؟ نقّبت في ذاكرتي، نعم انه الاسم الذي يدوّي وهو مهموس، لاول مرة التقي مثل هؤلاء البشر، لاول مرة يكلمونني وجهاً لوجه، فتراجعتُ الى ركني، الى ذهني، افكر في مصير ثريةوابي سريح والعود ذي الاوتار الخمسة، ويتراءى لي مجلسنا الذي ديس على سطح الدار، من أين يجئ النوم لعينيّ؟! في المطبق هدوء مُطبق وفي صدري فوران مُقلق، أهجسه موّاراً يبحث عن منفذ قسري، أيشق صدري؟! أهي لحظة الشعر، أهي نغمات المقام الثاني تمتزج وبريق عيني ثرية وانامل ابي سريح، تداعب اوتاره على المقام الثالث، يصعد بالقرار من اسفل لينتهي الى الجواب بالاوتار العليا بسبب عَسَره يكاد يشق القلق صدري، أهو البحر الطويل؟ تضاهيه ضفيرتها، السطح وابو سريح، وثرية، والازقاق المنكفئة وسوائلها المراقة، الاقدام المجلجلة، صوتي ينبثق من شفتيّ، من صدري، يشق صمت المطبق، وامقاً، يشق صمت الحصى

والرمال.. آه يابحر الرمل مترع بالدرر الأسرة..

ياحبيبي هل تراني   مسهداً نومي جفاني
وحواني السجن ظلماً   مسكتاً شدو الزمانِ
ياحبيبي ضعت مني   فانتهت كل الامانِ

تعالت تأوهات، ثم آهات، ثم كلمات، دمت.. دمت.. لافض فوك.. وأستزادوا

حذني المطبق عنكمْ   بلظى الظلم كواني
انا إن مرّ هواكم   ينتفضْ كل كياني

اذوّب حشاشة روحي، اسخّنها على جذوة قلبي، واودعها الكلم المنغم. وتتعالى الاهات والصيحات، فتفتح اقفال، وتصر ابواب، تهرول اقدام، وتدوي طرقات ولم اشعر الا عيناي معصوبتان، ويداي مشدودتان الى الخلف، ثم تقاذفتني ايدٍ ماهرة، رفعتني عن الارض، ووضعتني في مكان ما لم استطع تبيّنه، اخترق اذنيّ صوت ناشز: الا تعرف ان الكلام المسموع، مجرد الكلام، حرام على اعداء الشرابي؟.. ادبّوه كي لايرفع صوتاً في المطبق بعد الان..

صعقتني كلماته، اعداء الشرابي؟! من انا لاكون عدواً للشرابي..

ـ لااخوض في نقاش كهذا، فليس من شأني، كل من في المُطبق اعداء مولاي الشرابي..

ـ انا انسان من عامة الناس لاافكر الا بشؤوني، حقاً اني احببتُ ثرية، ولكني يشهد الله ظللت عفيفاً في حبي لها، فما جرمي؟ اهو الغناء؟! لقد حباني الله صوتاً جميلاً وشغفاً بالانغام فأتبع هواي اخاها المغني أبا سريح المراغي، وماالجرم في ذلك؟! مالي وللعداوة مع الناس؟ اي ناس، فكيف مع مولانا الشرابي؟!! لاترعبني ياسيدي هكذا؟!

جاء رده قاطعاً نافذاً الى اعماقي: ادّبوه كي لايرفع عقيرته ويزعجنا بعد الآن..»

«لثلاثة ايام في المطبق، أئن اناتٍ موصولة بعضها ببعض، جسدي كومة من اللحم المتوجع، أشعر بورمه في أكثر من عضو من اعضائه، لم استطع لمسها، ولم ارَ وجوهاً خلال الايام الثلاثة، لعلي كنت وحدي، او لعلي فقدتُ رشدي، لكن ماينفي ذلك كوني اتحسس الم الضربات على كل بقعة من جسدي فأتذكر كلمته الحادة القاطعة: ادّبوه.. فبعدها رأيت مالم ارَ طيلة عمري، وهل رأيت سوى ثريّة، والعود وانغام ابي سريحٍ المراغي، ثلاثة ايام بعد تلك الكلمة التي خرجت من ركن ما في مكان ما حُملت اليه حملاً، وجدت بعدها نفسي بين ايدي اصحاب ابي سلمة، يربتون على روحي، ويضمدون جروحي، ويخففون جوى قلبي، حتى حلول اليوم السابع لدخولي المطبق اذ كفت حركتهم نحوي، كف ترددهم علي، وكفّت مواساتهم ومداواتهم، انزووا في اركان المطبق، فأحسست هول الفراغ الذي بيني وبينهم، لكني احسستُ ايضاً باشياء خفية تمرق في هذا الفراغ بيني وبينهم وبين بعضهم تحركت نحوهم واحداً واحداً، فبدت وجوههم مقفلة، وعيونهم مقفلة وافواههم مقفلة، صدورهم مقفلة، فأدركت ان أمراً جللاً حدث او يحدث.. امر ما عصيب طفحت آثاره على هيئاتهم. بل طفحت آثاره حتى الاصوات الآمرة الناهية الآتية من خلف الحجب والجدران والابواب، ارسلت عشرات النظرات المستفهمة الى وجوههم، عشرات الاشارات المستغربة، دنوت منهم اكثر فاكثر متضرعاً ان افهم حقيقة الامر، فذابت تقطيباتهم منسرحة على ملامح وشت برقتها، ودمعت عيونهم، واختلجت شفاههم لتنفذ الى اذني عبارات متقطعة: اليوم الخميس، ليلة القهر القاسية..

ازددت استغراباً واوغلت في استفهام الامر..

ـ انه شقيق ابي سلمة.. سيعذبونه الليلة كما في كل ليلة جمعة، سيتناهى الى سمعك مالم تسمعه في حياتك او تتصوره من عنف

ـ في ليلة كل جمعة؟! لماذا؟!

ـ يستنطقونه عن مكان ابي سلمة

ـ ايعرفه؟

ـ لكثرة ما اذاقوه من اهوال ولبقائه صامتاً محجما، شككنا نحن ايضاً بمعرفته اياه.

ـ آه ماعنف ضربهم، ماعنف قسوتهم، لم يمهلوني حتى ان أفتح فمي، زعموا اني عدو الشرابي!! انا؟! لكنهم سيتعبون ويتركونه، لاتبتئسوا.. فما جدوى الابتئاس في هذا المُطبق..

ـ اليوم يأتي اليه اقسى رجالات الشرابي، واشدهم تفنناً ومهارة في معالجة خصومه ان مسروراً بنفسه سيخوض جولة الليلة مع القهر..

«انزووا، لاذوا بجدران المطبق المكشرة بالوجوه، لم يمسوا طعامهم طيلة اليوم، وظل الفراغ ينبئ بحركة الاشياء الخفية حتى امتلأ بذرات الظلام، وفي هدأة الليل، في الصمت المطبق على المطبق، تناهت الى السمع اصوات محتدمة، اسئلة واجابات، وصراخ، ثم ضربات بالسياط لكل ضربة انين موصول بانين سابقتها وانين التي تليها، زمجرات تشق شفاهاً مزمومة، وحناجر

متحشرجة: خذ.. خذ.. خذ..

ـ الماء الحار.. علي بالماء الحار.. ويتناهى الى السمع.. انهمار الماء.. وشة قوية وشهقة مكبوتة.. زده يامأمون.. الماء الحار.. وشة اخرى وشهقة اخرى.. وزمجرة كحمحمة الجياد.. النار.. النار..»

«وارهف السمع، صوت واهٍ يعلو.. ابو سلمة.. ابو سلمة، يخترق انين السياط والزمجرات والحشرجات، يعلو قليلاً.. ابو سلمة سيجلو الظلمة..

تنهال السياط متسارعة، كأنها تسابق بعضها بعضاً..

وتنكفئ الوجوه على ارضية المطبق، العيون تومض في الظلام، والشفاه تعض الاكف، والانفاس حبيسة، والاذان تلتقط الاصوات من خلف الستور، الجوارح تلتقطها عاضّةً على الاكف ترقباً وتحسباً.. عليكم بالنار.. آه.. زده ناراً.. آه.. اسفل البطن.. في العينين.. قل اين الأفّاك السفّاك؟

ـ ابو سلمة.. ابو سلمة.

يرددها متسارعة مع تسارع السياط

صيحة قوية آمرة.. الملح.. الملح

تظل الترنيمة الواهية، ابو سلمة، ابو سلمة، تنشد اليها انفاس اصحابه الحبيسة في الفراغ المظلم، تتسارع تسارع ترنيمته، تصعد وتهبط صعود السياط وهبوطها اللذين يدركهما الحس من خلف كل الحجب والجدران والابواب الموصدة».

«يهي صوت فهر، يتلاشى من آخر حرف لفظه مع اسم ابي سلمة، ثم يعلو فجأة بصرخة كأنها تستجمع ماتبقى من قواه.. يأتي فيجلو الظلمة»

«وكصوت انهمار المطر الغزير، يتدفق صوت السياط، تتلاحق على مكان مامن جسمه.. أهي على مكان بعينه؟ مازالت الاكف معضوضة، اصحابه يلوكون الامه في الظلام المطبق، ويغسلون الجدران بدموع اغزر من مطر الربيع، ثم يهدأ كل شئ، يهدأ.. لكن قلبي لم يهدأ ويستكن، لواعجه مثاره.. ثرية.. وابو سلمة، انامل ابي سريح، وفهر وصوت رخيم على انغام المقام الثاني والبحر المتقارب ممزوجاً بالمتدارك وصوت فهر والحشرجات وثرية اين هي الآن؟ اين ابو سريح، واهزوجه تتصاعد في الصدور، تتصاعد الى الحنجرة..

ابو سلمه سرى في الليل
على ظهر المهز الكحيل
ابو سلمة علا كالسيل
ابو سلمة يُجلي الظلمة..
ساطع في الليالي، سهيل

اتدرج في المقام الثالث، فيشق عباب السكون، الوجوه المنكفئة تستدير، تتفتح كافواف الزهر، حبات الدمع تجف على الاجفان والوجنات وتبرق مصابيح تخفف العتمة، تنفرج الشفاه بياض الاسنان في سواد المطبق، تنفتح الافواه.. تنفتح الجروح، الالسنة تلهج ببطء ثم تتصاعد:

ابو سلمة سرى في الليل
على ظهر المهر الكحيل..

كل ارجاء المطبق، كل آماد دومة الجندل رددت على المقام الثالث، من اصفى البحور،من اعماقي، وربما من اعماق ابي سريح، واعماق ثرية، كل المطبق بصوت واحد، ونغمة واحدة

ابو سلمه ابو سلمه قمرٌ ساطعٌ على ظلمه

اصوات الحراس، الاصوات الآمرة.. تزأر، تحمحم، تصهل.. تنهق.. أصوات زاجرة آمرة: اسحقوهم.. مرغوا انوفهم بالتراب.. ابيدوهم بالسياط والنار..

ارجاء المطبق تتعالى بترنيمتها.. ابو سلمه.. ابو سلمه..

تزدحم الكلمات في روحي، تتسابق الى رأسي، تمتزج بالانغام، وتنبثق عبر حنجرتي، مأخوذاً بصوت قاعات المطبق الهادر..

ابو سلمه بدا في الليل
نجماً ساطعاً كسهيل..

صوت ملؤه الحقد والغلظة: اسكتوا هذا المغني الخنيث اولاً. انه ذات الصوت الناشز الذي استجوبني اول ليلة في المطبق.. أعليتُ صوتي متحدياً..

ابو سلمه بدا في الليل

«كانت ليلة المطبق الشهيرة، علم بها جميع من في دومة الجندل، وعبرت حدودها الى آفاق ارحب، وعبرت الزمان، حفظتها ادبيات ابي سلمة واصحابه مازكيي دومة الجندل، ففي تلك الليلة ذُبح فهر، مثّل به مسرور حياً، أستنفد كل أفانينه، ولما لم يبقَ في الجسد موضع يؤلم احتزّ رأسه جزعاً، ولشدة جزعه وضجره التفت الى مساعده مأمون وغرس المدية في بطنه، وقُتل كثيرون طعناً بمدى عصبة مسرور، بل قُتل عدد من الحراس على ايديهم، وتحت السياط اللاهبة فارق عدد من السجناء الحياة، او بسبب دك الرؤوس على جدران المطبق وابوابه. ساد الهرج السجن حتى ساعة متأخرة من ليلة الجمعة قبل ان تدوي في رأسي ضربة عصا شديدة هدت كياني، ضربة لم اتبين منها الا دويها على قمة رأسي وانكسار عصا سقطت معي الى الارض»

«افيق في الضحى بين أيدي ثلة من اصحاب ابي سلمة،

وشيئاً فشيئاً تفد الى عيني الصور، صور الجدران، وارضية المطبق، ووجوه المحيطين بي، كل شئ مبعثر، حتى ملامحهم. دماء على الارض، وعلى اديم الجدران، وبقايا اشياء متكسرة او ممزقة، هراوات، سلاسل، اغمدة، انطقة جلد عريضة، مزق ثياب، لم استطع الكلام، أفقدت صوتي؟!! من يشدو بالانغام؟؟ من يغني لثرية؟ من يشيع انغام ابي سريح المراغي التي اودعها في قلبي وذهني وذابت في قطر دمي.. من؟

ارى صورة الحراس مشوشة، مرتبكة، حركة غير مطمئنة، يعزلون السجناء صفوفاً صفوفاً، انهضوني عنوة، اسندني السجين الذي خلفي، ساقونا، وهم يحيطون بنا..

همس في اذني: سنقتل جميعاً..

راعتني الكلمات.. تقدم مني احد الحراس: اين عصابة عينيك ياابن الفاجرة.. وقبل ان اجيب دوت صفعة على خدي.. ارتجّ لها رأسي.

ـ محظوظون.. محظوظون ياانجاس.. آخ.

وضع العصابة على عيني بخشونة ومضى

جاءني الهمس من خلفي: اطمئن.. سنُنقل.

ـ قلت لي سنُقتل!!

ـ لا.. اذا كان السجانون فظين فهذا يعني انهم منزعجون. اما اذا كانوا ودودين فذلك يعني انهم يُهيؤوننا لانتقام ما بمكر.. تعذيب او قتل..

ـ أهذا أكيد؟

ـ نعم، هذه خبرة توارثناها نحن قاطني المطبق. اصحابنا الذين سبقونا ذهبوا الى القتل لقد كانوا رقيقين معهم جداً.

ـ ابعض يُقتل وآخر يُنقل!! باي مقياس.

ـ الصدفة.. المزاج.. او العشوائية.. لاعلاقة للامر بشئ معقول..

«ونقلت مع رهط من جماعة ابي سلمة، وظللت أُنقل من مطبقٍ الى مطبق، وحين غادرت آخرها كنت محملاً بحكاياها الكثيرة، انها جعاب حكايات، فعلى الرغم من انه لاينفذ اليها شعاع مهما ضؤل فهي مصدر حكايات دومة الجندل واخبارها واسرارها لاخبارها واشرارها، رسخت حاكياها في خاطري رسوخ لهفي على ثرية، وانغام ابي سريح، حكايا ابي سلمة، وفهر، ويسر بين سيار، رسخت رسوخ المقامات الرئيسة، حكايا الاميرة علياء والاميرة نرمين وخبر صرختيهما الملتاعتين حانيتي اغصان شجر السرو ليلثم ذرات التراب الندي.. عرفت السجانين والجلادين، والنار والماء الساخن والسياط ومسرور.. آخ مسرور.. تنتفض اسماؤهم في مخيلتي وانا اداعب الاوتار، تختلط باسم ثرية، وباسم ابي سريح، وادركت في المطبق ان خصلة شعر ثرية، التي أهيم بتذكها فأترنم بروعتها شعراً وموسيقى، هي مقطع من الدنيا الواسعة، تفعيلة في بحر الحياة اللجب، هي سبب او وتد في عروض الدنيا، مقطع يختزن معاني كثيرة تمتُ للمطبق بصلة ما، وبطريقة ما، لصمود فهر، وجهاد ابي سلمة الآتي على ظهر مهر مسرج بالامل.. تختزن جرح نرمين، ولوعة علياء المكابرة، لم اعد قادراً على منع أنغامي ولافكاري من ان تسرح بعيداً حين أتخيل ضفيرة ثرية المديدة، او خدها الاسفع، او عينيها الحوراوين، فتزاحمها تلك الحكايات والاخبار والاسرار وأشدد اصابعي على الاوتار، آه.. أيام المطبق تندفع في أخيلتي، أنات، وصيحات ولهاثاً وزمجرات، قهقهات ساخرة والفاظاً فاجرة، ووعوداً ماكرة، انها الوقدة الاولى لجمرتي الاولى، تحت الضلوع، تمتزج مع صوري الجميلة في ايامي السعيدة، وبعدها ابتدأت رحلة انغامي الجديدة، مهارىٰ نحو واحات المعاني، بعدها لم يعد صوتي يجذب الصبايا المولهات الحسناوات الى سطوح المنازل، بل يدخل البيوت من النوافذ الصغيرة والكبيرة، ينفذ في السمع فالشعور فالوجدان، وتردد الحناجر ماشدو به في السر والعلن. اذا ماصحتُ آه تسقط السكين من يد القصاب، والقماش من يد البزاز، والعباءات على اكتاف النساء، والليفة من يد الدلاك، والريشة من يد النسّاخ، يتغلغل غنائي حتى بيت الشرابي نفسه الذي كرهته لسببين: ظلمي دونما ذنب وظلمه الناس الذين رأيتهم في المطبق، اما ثانيهما فتسببه في موت ثرية واخيها ابي سريح المراغي، خرجت من المطبق فلم اجد لعائلة ابي سريح اي اثر».

«انتشرت حكايتي بين الناس، في الاسواق والمساجد والكنائس واماكن الدرس، في الحانات والخانات، وصار اسمي ملء الافواه، ويُذكر كما تُذكر اسماء عليّة القوم المهمة، او خصومهم الخطرين، أُذكر حينما يذكر جماعة ابي سلمة المعروفون، الاحياء منهم او الاموات»

«منذ خروجي من (المُطبق) والناس تستغرب من وجود علاقة للمطرب بقاطني المُطبق الازليين محيري الفتح بن كيسان، ومغضبي مسرور الاسود».

«شاعت حكايتي وتناثرت اخباري، أُضيف اليها ماليس فيها، وحُذف منها بعض مافيها».

* الغريب في الامر ان كتاباً مختصاً ككتاب (الاغاني) لابي الفرج الاصفهاني لم يورد حكاية ابن وصيف الارموي هذه مع العلم ان جزءاً وفيراً من اخباره وردت في ديوان السجناء الذي استحدث في (المطبق) وزاد الاهتمام به زمن المعتضد كما ذكر ذلك المفوه الكندي، في كتابه (كشف اللثام عن مصارع الانام من الاخيار واللئام) وكذلك السيوطي في (تاريخ الخلفاء).

** والغريب حقاً تعليق جدي الوحيد اعلاه!! فلستُ ادري كيف فاته ان ابا الفرج وضع كتابه (الاغاني) قبل تدوين حكاية ابن وصيف الارموي في ديوان المُطبق بفترة مديدة. تلك الحكاية التي واصل بقيتها ابن وصيف باسلوبه وبخط جدي ذاته قائلاً عنها «انتقلت من حي الى حي، ومن مدينة الى مدينة، وصرتُ حين اسير في الشوارع اسمع همس الناس: انه هو.. واسمع اسمي مع نتف من سيرتي وبلوتي، احسُ توددهم ورغبتهم في التخفيف عني مما الَمّ بي، احسُ اكبارهم شاني الى حد ماكنت اتصوره او اطمح اليه، او احلم به، فاشعر بكبر اسمي وكياني، فلم اجدْ بكلمي او نغمي الى صوب آخر، وحتى بعض الحاشية الشرابية ممن يفدون السوق لزيارة متاجرها الكبيرة يبدون مثل ذلك التعاطف والود ويعلنون ان ماحصل إنما حصل سهواً وسيُعوض خيراً».

«يصدف ان يبدي بعضهم اعجابه بانغامي ويطلبون مني نسيان الامر، ويدعونني الى قصورهم فلا اجد رغبة في قول شئ، اذهب دونما كلام، انفرد بعودي، ادندن، فأرى ثرية، اسمع صوتها، ارى ابا سريح، وفهراً، واسمعهما، اسمع السياط، اسمع وقع الخطى، هي خطى ابي سلمه مقتحماً ليل الفيافي نحو دومة الجندل ارى انامل ابي سريح تداعب اوتار العود ذي الاوتار الخمسة».

«ارى افواهاً تعض اكفاً واعيناً دامعة، اداعب اوتاري، وتحلق مخيلتي في افضية لاحدود لها، وارمق من علو رمالاً تلتمع تحت شآبيب المطر.. واشدو المطر الوافر..

الا قل للزماني فقد كفانا .

وزد كبْراً وجنبنا الهوانا

«وتستشري في دومة الجندل، يرددها الناس جهاراً، يرون فيها ردى على عروض الحاشية الشرابية. وادركوا اني اعيش كَلْمي واقتات المي، فأصدق في كَلِمي ونغمي. قال بعضهم انها معين الصبر في انتظار ابي سلمة الآتي على جواده الرهوان»

«حاولت الحاشية الشرابية تقريبي فما افحلت، وحاولت ترغيبي فما أفلحت، وحاولت ترهيبي، فما افلحت.. ومضت الايام وانا أغني لليلة السطح وليلة المطبق.. غير ان رياح الايام تخدّر جراح الانام، وتخفف لسع الجمر ولكن لاتطفئه، صار لي زوج، واطفال، وظل تحت رماد روحي بصيص تلك الجمرة، يوماً دخل علي الفتح بن كيسان، واتباعه المدرعون، اهي هجمة السطح في دار ابي سريح، اولادي نيام، وزوجتي فزّت مرعوبة على اصوات حادة قاطعة، غداً ستمضي الى الشرفة الشرابية..

قلت مالي وللشرفةِ الشرابية، انا اعيش لحالي وعيالي..

- تغني هناك.. فتطرب دومة الجندل.. الست مطربها الصداح؟!

قلت هجرت: الغناء..

- لاتجادل في امور كهذه.. غداً تكون هناك، والا فستذوق مرارة ليلة السطح ثانية ثم اشار الى الاولاد النيام، والزوجة التي التمعت عيناها دهشة ورعباً.

«مضوا.. ولم تمضِ هواجسي، لم انم.. تلاشى الرماد عن وقدة الجمرة الدفينة داخل الروح، نشطت الافكار في غزو الرأس، وتترى الصور ثرية، ابو سريح، وفهر والسياط والصراخ والعصي.. لم اكلمها.. ماذنبها؟ ماذنبهم؟ واصلت ذرف الدمع فيشتد وهج عينيها قلت لها: ماذا افعل؟..

نشجت نشيجاً موصولاً، قلت: لاتبكي وتعالي نتدبر الامر - لاتدبير لامر مدبر.. ولاخيار لامرئ مسيّر.

اشارت الى الاولاد الثلاثة الغاطين في نومهم، قلت لها: تلك هي محنتي، ووقدة مهجتي، ذلك هو انطفاء نور مقلتي، بل انها مذلتي..

سرحّت البصر بعيداً، صامتاً، عبر جدران البيت، عبر آماد دومة الجندل، وهتف بي صوتها منقعاً بدمعها الذي تشربه شفتاها المفترتان: انه هاتف قريب بعيد، هاتف من جدران البيت او من الآماد البعيدة، محمل بكل احزان دومة الجندل القديمة الجديدة: اعرف بم تفكر.. انهم يعذرونك، عشت معك هذا العمر فعرفت كل خلجة من خلجات قلبك، واحببت دومة الجندل كما احببتها انت، احببتُ كل مااحببتَ، حتى ثرية، واتذكرها كما تتذكرها انت، بلوعة، واتذكر ايامك في المُطبق وحادثة السطح، واسترجع مع شعرك وانغامك صور ابي سريح، وفهر وابي سلمة، واعرف ان دومة الجندل كلها تفعل ذلك من خلال نبرات صوتك ونغمات عودك، ولكن.. هؤلاء الثلاثة.. زغب الحوصل»

حنت رأسها، فحنيت رأسي، وحل الصمت، هنيهات، ملأ المسافة التي بيننا خلالها تلاحق الانفاس، ونفثات ساخنة، رفعت رأسها محدقة بعينين واثقتين: سيعذرونك.. ستعذرك ثرية، وابو سريح، وابو سلمة، ستعذرك دومة الجندل والا فسيشهد الغد مذبحتنا جميعاً»

« كان دخولي الشرفة الشرابية يوماً أرخت به الناس احداثها المهمة، يوم تناهت الى اسماعهم نغمات عودي تعبر سوريْ الصرح الشرابي العتيدين، تطلعت من مكاني في الشرفة الى السوق، فرأيت البزاز منهمكاً في قياس ارخص الاقمشة، والبقال يضع الاعيرة في كفة الميزان مقابل الباذنجان في الكفة الاخرى، والقصاب يشحذ سكينة على عجل، بينما واظب زبائن الحمام على الخروج والدخول.. لكن الطامة الكبرى هو مرور نسوة محجبات من تحت الشرفة اسطن الخمر عن وجوهن وبحلقن في وجهي، عندها احسست باتقاد الجمرة الثانية تحت شغاف القلب، ولم ادرِ اي الاوتار تداعب انامل، فقدت توازني وكدت اصرخ بما تبقى من روحي، انهم زغب الحواصل.. زغب الحواصل لاماءٌ ولا شجرٌ»



قصيدتان

سيف الرحبي

عُمان

مطارح

في الليل، في الليل غالباً
أقتفي أثَرَ البداة
بكلابهم النابحة على الحافّة
ومواقدهم المشرشوشة بالريبة
في جوفِ هذا الليل الموغِل في القِدم
أقتفي أثرهم
لاأتبين الضوءَ إلا عَبَر رؤوسِ أصابعي
هناك في الجروف البعيدة
محدّقاً في الحشد الهائج
بثغاءِ أغنامه وتجاعيد نسوره
راحلين نحو القرى المتاخِمةِ
لخط الأفق
ساحبين وراءهم تيه الجبال
وهاويات لاقعر لها
راحلين دائماً..
وحدها ذئابُ الصدفةِ
تعرف مطارحهم
في المرة القادمة.

هنود قبل الفجر

هذه اللحظة الملمومة على بعضها
كأجزاء جثة أدركها التفسخ
لاألمح طلعة الصباح
كالعادة
[لقد تأخر]

أمام النافذة يتدفق الهنود
حاملين نعش بوذا
مضمّخاً بمياه الغانج
منتظرين مثلي نهاراً آخر
لكن بطمئنينةٍ وموتٍ مقدّس

الهنود القادمون من غير ظلال ولاوجوه
غرباء المكان
الم البحث عن اللقمة والأغنية

بعد قليلٍ يرتاحون من الجنازة
في المطعم المجاور، حيث تتلوى
راقصة تطعم نهديها لعشيقٍ خيالي
ويحلمون حتى النهاية.

نقد السرد السينمائي الواقعي



د. عبد الله الدباغ

كلية الاداب/ جامعة صلاح الدين

يتفق معظم مؤرخي[1] السينما بانها، منذ بروزها في السنين الأخيرة من القرن الماضي ولمدة عشرين او خمسة وعشرين سنة، دخلت فترة من التجريب مع أساليب متعددة من السرد. انتهت هذه الفترة مع العقد الثاني من هذا القرن وانتهى معها ماسميّ بعصر «السينما البدائية». وتم في منتصف العشرينات ترسيخ ما أصبح النمط السينمائي السائد في السرد الذي يتكون، كما تصفه پام كوك، «بصورة أساسية من أساليب الأخراج و التأطير والقطع التي يمكن من خلالها التوصل الى سرد متماسك ومفهوم، زمانيّ ومكانيّ، وخلق شخصيات خيالية متميّزة تستحوذ على إهتمام الجمهور بوسائل لايلحظها مباشرة. والعامل الحاسم في هذه العملية تنظيم لقطات الفلم استناداً الى قواعد القطع الهادفة الى خلق الاستمرارية. وقد يكون أهم تأثير من تأثيرات هذا النوع من القطع طمس لحظات الانتقال بين اللقطات بحيث يندمج المشاهد مع الفلم الى درجة أنه ينجرف مع القصة غير واعٍ بالصنعة الكامنة وراء أساليب المحاكاة السينمائية هذه»[2].

■ ان تطور السرد وتطور الشخصيات يجب ان يخضعا لمنطق داخلي متماسك ويخلقا حالة من التوافق والانسجام.

ومنذ بداية الثلاثينات أصبح نظام السرد، الذي يوصف بالكلاسيكي أحياناً و بالواقعي أحيانا اخرى، النظام السائد الى حد كبير في صناعة السينما وهي الفترة بالذات التي تم بينها توطيد السينما الناطقة. ويمكن وصف هذا العصر السينمائي بأنه العصر الذي أخضعت فيه الصورة السينمائية الى متطلبات نوع معين من التركيب السردي الذي « يخلق بدوره أنماطاً سردية وشفرات سينمائية محددة» (پام كوك، صفحة ٢١٢).

يتم تنظيم أحداث القصة في هذا النظام السردي حول تركيب أساس يستند على اللغز وحلّ اللغز وما تخلقه هذه العملية من غموض وتشويق. ويتضمن هذا التركيب السردي بشكل عام إضافة الى الحبكة المستندة على اللغز وحلّه، التطور المنطقي للأحداث ومحاكاة الواقع عن طريق خلق عالم خيالي يمكن فهمه و تقبله على أنه الواقع. ثم هناك دور العامل الانساني (أي الافراد الذين تلعب شخصياتهم المتكاملة الدور الرئيس) في تحريك الاحداث و دفعها الى أمام، ومن الخصائص البارزة المهمة لهذا التركيب السردي تقديمه شخصية مركزية بصفتها «البطل» الذي يدفع الاحداث ويوصلها الى حّلها النهائي. وأخيراً، يتميز هذا التركيب السردي بشكله المغلق الذي ينتهي بحلّ واضح بعد أن تمر الحبكة بمراحل البداية والوسط والنهاية بصورة منتظمة (پام كوك، ض ٢١٢).

ويتطلب هذا التركيب السردي (الذي يمكن اكتشافه في مختلف أنماط التعبير المقروءة والمسموعة عدا السينما) النقاط الأساسية التالية من الوسط السينمائي:

اولاً ـ توظيف الشفرات السينمائية من أجل دفع القصة الى أمام.

ثانياً ـ الاحتفاظ بالسببيّة واضحة طوال الوقت.

ثالثاً ـ خلق المكان الذي تقع فيه الاحداث.

رابعاً ـ خلق الشخصيات الاساسية وتثبيت ..رها في حركة الاحداث. (ص ٢١٢).

ومن أهم هذه الشفرات السينمائية القطع والتركيب (editing) ويستهدف القطع في السرد السينمائي الواقعي اولاً خلق المكان والتسلسل الزمني اللذين يستند عليهما هذا التركيب السردي. ويتم ذلك بواسطة خلق الشعور بالأستمرارية التي تربط اللقطات بعضها بالبعض الآخر في سياق زماني/ مكاني وبشكل يبعد الانتباه عن القطع ويجعله «مخفياً».

من أجل خلق الصورة الموحية بالواقع يتبع القطع في هذا النوع من السرد السينمائي نمطاً معروفاً من سلسلة اللقطات (sequence) يبدأ باللقطة التوضيحية (establishing shot) ثم اللقطات الاقرب التي توجه نظر المشاهد الى الاحداث المهمة ثم ترجع الى لقطة بعيدة تثبت المكان مرة أخرى (ص ٢١٣).

ونظراً لدور الشخصيات الانسانية الاساس في هذا النوع من السرد فانه من المفهوم ان يكون للّقطات القريبة التي تركّز عليها، وخاصة على الوجه، حصة كبيرة. ويتم هذا الى حد انه يصبح تنظيم نظرات الشخصيات الرئيسة من خلال ربط القطع و الاخراج (mise en scene) الخاصية الاساسية لهذا التركيب السردي (ص ٢١٤).

وأخيراً تخلق أساليب هذا النوع من السرد السينمائي علاقة معينة مع المشاهد الذي بتقبله صورة الواقع التي يقدمها التنظيم الزماني/ المكاني للسرد في الفلم فأنه يصبح جزءاً من العالم الخاص الذي يخلقه الفلم ويندمج مع الشخصيات التي يراها في اللقطات القريبة التي يتبنى وجهات نظرها من خلال النص كما يندمج مع العالم الذي تعيش فيه مما يجعله منجذباً الى تطور السرد ومما تجعل النهاية التي تحلّ جميع الامور المعلّقة ملذّة له بشكل خاص (ص ٢١٥).

سينما المونتاج

في الوقت نفسه الذي تم فيه تثبيت النمط الكلاسيكي أو الواقعي في السرد السينمائي في هوليود دخلت السينما السوڤيتية مرحلة مهمة من التجريب وعلى أسس مغايرة تماماً ـ ظاهرياً في الاقل ـ للتطور السينمائي الغربي. فبينما إستند السرد السينمائي الكلاسيكي على وسائل القطع والتركيب والأخراج من أجل خلق الشعور بالاستمرارية و وهم الواقع بشكل يندمج فيه المشاهد وينصرف إهتمامه عن أساليب المحاكاة هذه إهتم المخرجون السوڤييت، وخاصة سيرجي آيزنشتاين، بالصورة السينمائية واعتمدوا مبدأ المونتاج، الذي فسّروه بأنه القطع المستند على ترتيب مثير للّقطات و الصور السينمائية، من أجل خرق الاستمرارية السردية وتوجيه الانتباه الى الصنعة السينمائية. وعلى نقيض السرد السينمائي الواقعي ـ والمحاكاة الواقعية في الفن عامة ـ الذي يتوجه الى تحقيق أهدافه الفنية عن طريق خلق صورة موحية بالواقع، توجه المخرجون السوڤييت، في الوقت الذي كانوا لايختلفون في أهدافهم الفكرية كثيراً عن

الواقعيين، الى إثارة التغريب عن الواقع عن طريق التأكيد على أساليب الصنعة الفنية متأثرين في ذلك بنظريات وآراء الشكلانيين.

سعت السينما السوڤيتية التي سميّت فيما بعد بسينما المونتاج في العشرينات الى تحرير العلاقات بين اللقطات من متطلبات السرد المتماسك والتسلسل الزماني والمكاني المقنعين والى إخضاعها الى عناصر تركيبية و فنيّة من داخل اللقطات أنفسها. كان الهدف الرئيس للمونتاج في السينما السوڤيتية في تلك الفترة التأثير في المشاهد عن طريق الصورة السينمائية. وعلى الرغم من أن تلك الافلام كانت سرديّة في مجملها فأنها كانت تحاول نبذ الاستمرارية في السرد وإحباط خلق عالم روائي وهمي.

وكما كان السرد السينمائي الواقعي يتطلب دوراً اساسياً للشخصيات الانسانية المتكاملة و لشخصية البطل المحورية بصورة خاصة بصفتها القوى الرئيسة التي تحرك الاحداث وتدفعها نحو حلولها النهائية فأن سينما المونتاج كانت تتقصد الابتعاد عن الشخصيات الأساسية المتكاملة وما تخلقها من حالات إندماج، لدى المشاهدين، معها. فهذه السينما كانت تريد دائماً تذكير المشاهد بأنه أمام صنعة فنيّة كي لا ينجرف مع تيار السرد و الشخصيات البطولية و يتحول الفن نتيجة لذلك الى نوع من الهروب من الواقع. ان المونتاج في السينما السوڤيتية شأنه شأن أساليب التغريب في مسرح بريخت يستهدف في الاساس خرق وهمية الفن أو وهميّة الواقع المصوّر في الفن كي لا ينسى المُشاهد المهام المتوقعة منه في الحياة الواقعية التي تتوجه هذه الاساليب كلها في النهاية الى تأكيدها. ولقد قيل عن آيزنشتاين، وهو من أهم منظرّي سينما المونتاج وممارسيها، «انه كان من الضروري بالنسبة اليه ان يحطّم الواقعية كي يقترب من الواقع»[3].

نقد السرد السينمائي الواقعي

ان تحليل رولان بارت للنص الواقعي، في كتابه الشهير (س/ ز)، المنشور في ١٩٧٠، باعتباره مجموعة شفرات سردية لها الدور الاساس في خلق الوهم بالواقع الذي يدين بوجوده اليها اكثر من أية حقيقة يمكن ان يُقال انه يعكسها او يكشف عنها، له الدلالات نفسها بالنسبة للسرد الواقعي في السينما وفي الادب على حد سواء. والواقع في راي بارت لا يتعدى ان يكون مجموعة إنطباعات محبوكة بدقة وصنعة ماهرتين كما ان الواقعية ليست الا وسيلة فنيّة اخرى ونمطاً جمالياً آخر له إستقلاليته النسبية عن اي واقع مُعاش. ولهذا فان الواقعية على عكس ما يُفهم عادة من التعبير لا يتحكم فيها ولا يحددها الواقع الحقيقي بل تخضع الى قواعد العمل الخاصة لذلك النظام الفني المعين للمحاكاة.

ومن أهم هذه القواعد مبدأ عدم التناقض، أي ان تطور السرد وتطور الشخصيات (بصورة خاصة) يجب ان يخضعا لمنطق داخلي متماسك ويخلقا حالة من التوافق والانسجام. والقاعدة الثانية هي قاعدة التناص، أي نسخ النصوص الادبية الاخرى بدلاً من نسخ الواقع. وفي رأي بارت هنا تكمن محدودية النص الواقعي الكلاسيكي مقارنة مع نصوص الحداثة التي في عدم خضوعها لتركيب سردي معين ولمنطق داخلي متماسك تتحرر من التفسيرات المحددة وتفتح آفاقاً لا متناهية من المعاني.

من الانتقادات المهمة الموجهة الى السرد السينمائي الواقعي والمتأثرة بوضوح ببارت وبالتيارات البنيوية الفرنسية السائدة آنذاك مقال كولن مكيب الموسوم «الواقعية والسينما - ملاحظات حول بعض الطروحات البريختية» المنشور في المجلة البريطانية المتخصصة في حقل السينما، (سكرين)، سنة ١٩٧٤. يستند فيه مكيب، كما هو واضح من العنوان، على آراء وافكار بريخت حول الواقعية وحول السينما تعود الى بداية الثلاثينات والى سياق المناظرة مع مواقع لوكاش التي كانت قد بدأت تسود حينذاك ويجعلها نقطة إنطلاق لدراسته الخاصة بالسينما.

يقول مكيب بان فكرة الواقعية مرتبطة بنموذج أدبيّ معين هو الرواية الواقعية للقرن التاسع عشر وبانه يمكن إستخدام البنية النموذجية لهذه الروايات لمناقشة عدد كبير من الافلام السينمائية. ويطلق مكيب على هذه البنية إسم النص الواقعي الكلاسيكي سواء كان النص روائياً أو سينمائياً. وتقوم البنية السردية، في الرواية والفلم على حد سواء، بوظيفة لغة فوقية مسيطرة يتم من خلالها خلق العالم «الواقعي». وان هذه اللغة التي يحتكرها الراوي في الرواية تستخدمها حركة الكاميرا لتنقل إلينا المجرى «الحقيقي» للأحداث. ومما لاشك فيه ان هذه اللغة الفوقية تتطلب المنطق المتجانس والتسلسل العقلاني لتحقيق مهامها التصويرية إضافة الى إخضاعها الاصوات والتفسيرات الذاتية الى سيطرتها «الموضوعية» الشاملة. إذا، كما يستخلص مكيب، من خصائص النص الواقعي الكلاسيكي انها، اولاً، لاتستطيع ان تعالج الواقع وهو في حالة متناقضة، وثانياً، إنها تستند على تحقيق موقع للّغة «الموضوعية» مسيطر على جميع جوانب النص.

■ الواقع في رأي رولان بارت لايتعدى ان يكون مجموعة انطباعات محبوكة بدقة وصنعة ماهرتين.

يؤكد مكيب ثانية ان النص الواقعي الكلاسيكي لايستطيع معالجة الواقع بتناقضاته وذلك للموقع المتسلط الذي تتمتع به لغة المحاكاة بوصفها خطاباً سائداً. ويقترح مكيب دراسة المونتاج كعملية متعارضة مع المحاكاة وقادرة على معالجة التناقض في الواقع. الا إنه في حديثه عن آيزنشتاين بأعتباره الممثل الرئيس لسينما المونتاج يقول بأن ليس المونتاج حسب شرح آيزنشتاين متعارضاً مع المحاكاة بقدر ما هو عملية ثانوية مكملة تأتي بعد المحاكاة. فهو يريد المونتاج أن يتصل بالمحاكاة ولا يشكل تحدياً لها بأي شكل من الأشكال.

« فالمحاكاة تبدأ من هوية مستقرة للعالم يتم تصويرها فنياً. بينما يبدأ المونتاج من هوّيات وصور متعددة ثم يُعيد تركيبها لتشكل صورة سينمائية»[٤]. إذاً، هناك واقع ثابت، حسب رأي آيزنشتاين، يمكن تصويره من وجهة نظر موضوعية احادية. وما يقوم به المونتاج هو أن يربط هذه العناصر الثابتة بعضها بالبعض الآخر بطريقة يمكنّ فيها للذات ان تخلق العناصر الاخرى في تجربتها ولكن من غير أي تغيير في الهويات والعناصر التي يتم تصويرها.

الا ان مكيب يعتقد بأنه يمكن الاعتراض على مفهوم آيزنشتاين للمونتاج المبني على مقارنة ومجاورة الهويات التي يمكن محاكاتها ويمكن الحديث عن المونتاج بأعتباره نتيجة للتأثير الناجم عن صراع خطابي تكون فيه المتعارضات المتجاورة متناقضة ومتصارعة.

يستهدف مكيب من كل هذا الحديث عن سينما المونتاج تأكيد ان النص الواقعي الكلاسيكي لا يتمكن من معالجة الواقع بكل تناقضاته. ومع ذلك يقر مكيب ان هناك مناطق في النص الواقعي الكلاسيكي تخرج عن سيطرة النص وتهدم في النهاية المواقع المسيطرة لشخصيات النص وللذات القارئة. وإضافة الى ما يمكن تسميتها بلحظات التخريب هذه هناك ستراتيجيات تخريبية تتضمن رفضاً منتظماً للخطاب السائد بدلاً من مجرد إنتهاك ذلك الخطاب في بعض اللحظات الحاسمة. (وهي اللحظات التي يقول عنها مكيب أنها كسبت إهتمام رولاند بارت وجماعة (تيل كيل) وإجتهاداتهم النظرية). ويقدم مكيب أفلام روبيرتو روسيلليني بأعتبارها من أحسن الأمثلة في السينما عن هذه الستراتيجيات التخريبية قائلاً بأنها « نستطيع في فلم (ألمانيا سنة الصفر) مثلاً ان نحدد أساليب متعددة تمكّن الذات القارئة من أن تجد نفسها دون موقع ثابت يمكنها ان تنظر الى أحداث الفلم منه» (ص ١٩). ثم هناك، وقبل كل شيء، حقيقة ان السرد لم يُميَّز بأي شكل من الاشكال عن خطابات الشخصيات. فالكاميرا لاتخلق لدينا تلك المعرفة التي يمكن لنا من خلالها أن نحكم على حقيقة الخطابات الأخرى. والقصة عند روسيلليني « تجهّز فقط الاطار للمشاهد المتعددة التي تشكل فيما بعد صورة ألمانيا في سنة الصفر» (ص ١٩) وأخيراً، يقدم سرد روسيلليني السينمائي «عناصر كثيرة لايمكن القول بأنه يتم حلّها بأي شكل وهي بذلك تسد الطريق أمام أية نظرة للفلم بأعتباره وحدة متكاملة عن طريق خطاب سائد» (ص ٢٠).

ورداً على أي إعتراض على محاولته سلخ روسيلليني عن الواقعية التي إرتبط بها بصورة ثابتة من خلال تصريحاته و من خلال مواقف النقاد منه، يقول مكيب بأن العنصر الواقعي عند روسيلليني هو ليس في المحتوى فقط وان مسألة الواقعية هي ليست مجرد مسألة موضوع كما هو الفهم التقليدي لها. بل ان خاصية النص الواقعي الكلاسيكي الأساسية تكمن في كيفية تنظيمه للمحتوى وتعبيره عنه وليس في أصول ذلك المحتوى. الا ان هناك، في رأي مكيب، شيئاً من الايديولوجية الواقعية التي تشكل عقبة معينة في أفلام روسيلليني. وتكمن هذه، كما يعبّر عنها مكيب، في ان «الكاميرا في أفلام روسيلليني ليست موضّحة بأعتبارها جزءاً من عملية الانتاج وان مأثُريه لنا غير قابل للنقاش»، وهنا يبرز في أفلام روسيلليني» ضعف الواقعية التقليدي في عدم قابليتها على معالجة التناقض» (ص ٢٠).

وأخيراً، يتمعّن مكيب في فكرة ان احدى الوسائل التي يمكن التقدم بها على ممارسة روسيلليني (على الرغم من انه لايرى مثل هذا التقدم بصورة واضحة في أية أفلام عدا بعض أفلام غودارد الاولى) هو تطوير إحتمالات توضيح التناقض بطريقة مماثلة للطريقة التي اتبّعها جيمس جويس في روايتي (يوليسيس) و (يقظة نينيكان) في إكتشافه الوسائل المتناقضة لتوضيح الواقع من خلال أكتشاف أشكال اللغة المختلفة.

يستشهد مكيب في النهاية برأي بارت القائل بأن «الفنانين الثوريين مثل آيزنشتاين وبريخت يبقون بالضرورة ضمن حدود عالم المحاكاة» (ص ٢٢) ويقول بأنه ضمن ماتمت مناقشته في مقاله بمكن التوصل الى ان «الفن الثوري يستطيع ممارسة بعض الستراتيجيات التخريبية ولكن عليه في الاخير ان يقتنع بمجرد إنتاج نص واقعي تقدمي» (ص ٢٢). الا ان مكيب ينتهي أخيراً بتصور احتمالات بروز «نشاط من نوع آخر» مختلف عن

■ **المحاكاة تبدأ من هوية مستقرة للعالم يتم تصويرها فنياً، بينما يبدأ المونتاج من هويات وصور متعددة.. ثم يعيد تركيبها لتشكل صورة سينمائية.**

الانتهاك البسيط للذات او محاكاة الهوايات المختلفة يتكون من إزاحة الذات وإعادة تكوينه - أي مسألة الثورة الثقافية. ويستعيد مكيب خلاصة ما وصل اليه في مقاله قائلاً بأن «الممارسة الرجعية للسينما تكمن في أنها تتضمن هذا النوع من إذهال المشاهد في موقع من السيطرة المزيفة التي تحققها له اللغة الفوقية. وان هذه اللغة الفوقية في حلّها هذا لجميع التناقضات تضع المشاهد خارج ميدان التناقض والفعل وخارج الانتاج»(ص ٢٤) ويذكر مكيب فلمين يرى انهما يُشيران الى وسيلة لمحاربة سيطرة اللغة الفوقية هما فلم (كول وامب) الذي شارك بريخت في صنعه والفلم المشترك لغودارد وگورين (كل شيء يمشي على مايرام). في كلا الفلمين ليست هناك اية إمتيازات للسرد على حساب الشخصيات. وليس السرد في كلتا الحالتين أكثر من وسيلة يمكن عن طريقها توضيح مواقف متعددة معاً. ويقع التأكيد في الحالتين على المشاهد المعينة والمعرّفة التي يمكن استخراجها منها بدلاً من التوفير المسبق للمعرفة التي لا تتطلب أي نشاط لاحق. أي ان المعلومات لاتأتي جاهزة بواسطة خطاب سردي سائد (اللغة الفوقية) وانما تنبع من التناقضات التي يتم طرحها.

ان هجوم مكيب هذا على السرد السينمائي الواقعي هو بدون شك أشمل إنتقاد له ظهر حتى الآن. وعلى الرغم من ان مكيب تراجع بعد فترة قصيرة لم تتجاوز السنتين عن مواقفه هذه التي وصفها بأنها كانت ملوّثة بالشكلانية وببنيوية بالية [٥] فأن مقاله خير مثال على مايمكن تسميته برفض مابعد الحداثة للواقعية في ميدان الادب والسينما على حد سواء.

يختار مكيب مرة ثانية بريخت نقطة إنطلاق لمقاله الآخر الذي يستهلّه بالاستشهاد بأعلان الكاتب الألماني ان الواقعية لم تعد مجرد مسألة للمناظرة في الجماليات وانما اصبحت احدى المسائل الحاسمة في عصرنا [٦]. وعلى الرغم من ان مكيب يستمر مؤكداً دور الواقعية في السينما بكافة مراحلها - من تكامل السينما الناطقة في هوليود في الثلاثينات الى الواقعية الجديدة الايطالية بعد الحرب العالمية الثانية والى دور الواقعية الرئيس في السينما السوفيتية - وعلى الرغم من ان المقال يتراجع كما أسلفنا عن المواقف المتطرّفة للمقال السابق ويحاول ايجاد مدخل مغاير لدراسة السينما الا ان مكيب يبدو محتفظاً بأعتراضه الرئيس على السينما الواقعية الذي عبّر عنه في مقاله السابق بقوله ان السرد السينمائي الواقعي لايتمكن من معالجة الواقع المتناقض.

عودة الى بريخت

نظراً لان نقد مكيب للسرد السينمائي الواقعي يستمد إلهامه وفكرته الأساسية من طروحات بريخت فأن العودة الى هذه الآراء وخاصة تلك التي تتعلق بمسألة التصوير الواقعي للتناقضات هي الخاتمة الملائمة لهذه الدراسة.

بدون التوغل في صلات بريخت مع الحداثة بشكل عام ومع التعبيرية بشكل خاص، يمكن القول من غير تردد أن الشكلانية، التي في إصرارها، مثلاً، على تثوير أشكال الادب والثقافة إضافة الى محتوياتها فتحت آفاق الأبتكار في الممارسة المسرحية أمام بريخت، كانت في الوقت نفسه المستودع الرئيس للجانب السلبي لبريخت.

تظهر هذه الشكلانية بشكل عام في جدول فروقاته الشهيرة بين ما أسماه «بالمسرح الدرامي» و «المسرح الملحمي». وذلك لان الفقرات التي تظهر مسجلة بوصفها متضادات في جانبي الجدول مثل العقل ضد العاطفة أو الفكر ضد الوجود الاجتماعي او التطور الكمي ضد القفزات النوعية او، في ميدان المصطلحات المسرحية مثلاً، النمو التدريجي ضد المونتاج والنقطة الثابتة ضد العملية المستمرة والاندماج ضد التغريب و الشخصية المتغيرة ضد الشخصية التي لاتتغير - هذه كلها ليست متضادات مطلقة كما ان المسألة في الوقت نفسه ليسْت مسألة تأكيد على جانب دون الجانب الآخر. انها وحدات أضداد أو جانبي تناقضات. وان كلا الجانبين يبرزان، بل ويجب ان يبرزا، في الحياة وفي الدراما على حد سواء. كما ان سيطرة أحد الجانبين على الجانب الآخر حالة غير ثابتة وتتغير وفقاً للمواقف ولظروف التطور المختلفة.

ويمكن ملاحظة الظاهرة نفسها في مفهوم بريخت للشخصية الأدبية التي تبدو ظاهراً أنها ديالكتيكية:

حتى عندما تتصرف شخصية ما عن طريق المتناقضات فان ذلك يعود الى انه لايمكن لأي شخص ان يكون الشخص نفسه في لحظتين اثنتين غير متماثلتين. تؤدي التغييرات الخارجية بأستمرار الى تغييرات داخلية. ان إستمرارية الأنا أسطورة. ان الانسان هو ذرّة تتحطم وتتكون ثانية بصورة دائمية. علينا ان نصوّر الاشياء كما هي [١٧].

يكمن الخطأ الفلسفي هنا في ان بريخت لا يلاحظ بأنه مثلما يمكن وصف الاستمرارية المجردة الوحيدة الجانب، أو ما يسميها «باستمرارية الأنا»، بأنها اسطورة فان عدم الاستمرارية

المجردة الوحيدة الجانب هي الاخرى اسطورة. وعلى الرغم من انه صحيح «انه لايمكن لأحد ان يكون الشخص نفسه في لحظتين غير متطابقتين» فأنه صحيح أيضاً انه لايمكن لأحد ان يكون مختلفاً بصورة مطلقة أيضاً في أية لحظتين من هذا القبيل. ان التناقض الحقيقي الذي لا يستطيع بريخت ملاحظته هو التسلسل الدياليكتيكي للاستمرارية التي يتبعها أو يتعايش معها عدم الاستمرارية. بصفتنا أشخاص أننا لسنا أبداً أنفسنا في أوقات متباينة ولكننا أيضاً لايمكن أن نكون مختلفين تماماً في أية لحظة معينة. إننا لسنا أبداً الشخص نفسه، أي إننا نتغيّر بأستمرار ولكننّا أيضاً في الوقت نفسه دائماً الشخص نفسه، أي اننا لايمكن ان نصبح شخصاً آخر بصورة تامة ومطلقة (ولا مكان هنا للأنسان الخارق أو لتناسخ الارواح). ان التناقضات هي في داخلنا وان تطور هذه التناقضات الداخلية هو الذي يرسم حدود وإستمرارية ولا إستمرارية شخصياتنا على حد سواء، فضلاً عن ان جميع التناقضات ـ حتى التناقضات داخل الروح البشرية، أي تناقضات الافكار والمشاعر التي تحدد الشخصية ـ لها قاعدة مادية. إن هذه التناقضات تحددها الظروف المادية المشخّصة التي تتغير هي بدورها أيضاً بطريقة دياليكتيكية متناقضة ولكنها لا تتغير أبداً بطريقة عشوائية وغير مستمرة بشكل مطلق. وفي الحقيقة إن طبيعة العالم المادي، وبضمنه الانسان جزءاً من العالم المادي، التي يمكن فهمها بشكل مستمر هي التي تحدد قوانين التطور في الميدان الذاتي.

اذاً ان الدعوة الى تصوير الشخصية المتناقضة على انها جزء أساس في تحقيق المسرح الدياليكتيكي حسب مفهوم بريخت دعوة قاصرة لأن فكرة الشخصية التي تعيش في حالة تغيير مطلقة فكرة غير صحيحة وغير جدلية.
وان ماتتضمنه تلك الدعوة من نقد موّجه الى الاساليب الواقعية «التقليدية» في المسرح (والتي وصفها بريخت في اوقات متباينة بالمسرح الارسطي أو بالطبيعية أو بمسرح ستانيسلافسكي) لايستطيع في النهاية ان يقف على قدميه ناهيك عن نجاحه في إزاحة الواقعية بصورة نهائية و إستبدالها بالمسرح الجدلي او الملحمي حسب تفسيرات بريخت.

ويمكن ان يقال الشيء نفسه تماماً على نقد مكيب للسرد السينمائي الواقعي. ذلك لان الاصرار على حالة التناقض في الواقع وكأن لحظة التناقض هي اللحظة الدائمة بالطريقة التي يطرحها مكيب أو بارت يحبطان في النهاية لا الواقعية فحسب بل جميع اشكال التصوير الادبي والفني. ان نبذ الاستمرارية، مثلاً أو النمو التدريجي أو النقطة الثابتة أو الاندماج هذا النبذ الجامد والاحادي الجانب ينبع في الأساس من نظرة غير صحيحة وغير جدلية للواقع ولعلاقة الفن بالواقع.

الهوامش

(١) انظر مثلاً: Darid Bordwell, Narration in the tiction Film (Methwen — London, 1985)

Pam Cook, The Cinema Book (Britisn Film Institate — London, 1985)

James Monaco, How to read a Film (Oxford University Press — London, 1981)

Eric Rhode A History of the Cinema (Penguin — London, 1976)

Herbert Marshall Masters of the Soviet Cinema (Routledge and kegan Paul — London, 1983)

(٢) Pam Cook, The Cinema Book, Page 208 ويستند وصف السرد السينمائي الواقعي في هذا الباب في مجمله تقريباً على هذا المصدر المشار الى صفحاته في البحث.

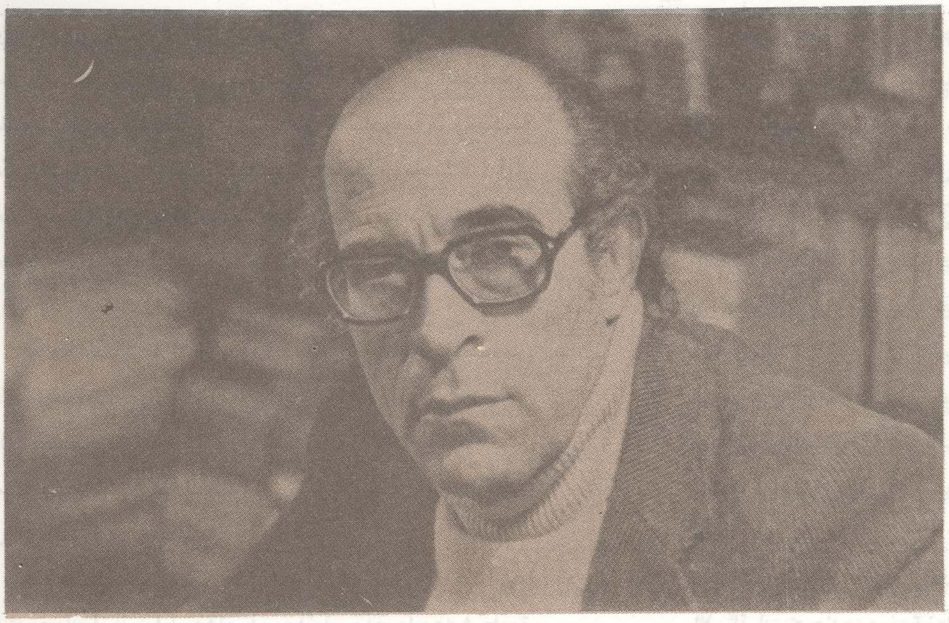
(٣) James Monaco, How to read a film, Page 327

(٤) Colin Mac Cabe, 'Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian theses', Screen, 1975, Volume 15, Part 2, Page 14, والاشارات الاخرى الى صفحات هذا المقال مثبتة في البحث.

(٥) Colin Mac Cabe, 'Theary and Film: Principles of Realism and Pleasure', Screen, 1976, volume 17, Part 3, Page 25.

(٦) المصدر السابق، ص ٧

(٧) 'Conversations with Bertolt Brecht' in Brecht on Theatre trans lated by john willett (London, 1977), Page 15.



القاص والروائي

ادوار الخراط

حوار

ماجد السامرائي

الكتابة في زمن متغير

الخطوة الاولى لهذا المبدع كانت من خلال «حيطان عالية» (مجموعته القصصية الاولى التي صدرت في انتصاف الخمسينات). ويبدو انه ارادها هكذا: في الفن كما في الحياة ـ وان كانت قد حركت في نفوس قرائها فيضاً من الاحساس بان فن القصة القصيرة يتخذ على قلم هذا الكاتب، منحى يدل على خصائص جديدة، او لنقل: مضافة الى ماكان سائداً في هذا الفن، على ذلك العهد ـ حيث الخمسينات انهت نصفها الاول.

كانت «حيطان عالية» قد اصدرت في قصصها، عن ملابسات زمانية واخرى مكانية اختلفت باختلاف اللحظات التاريخية التي نسجتها. ولكن الواحد المتكرر فيها، ابداعا وطاقة ابداع جوهرية، هو هذه اللغة: «لغة القص» التي حملت هذا القاص، في خطواته الاولى، الينا متجاوزاً الكثير من ملابسات التعبير التي شكا منها، او انشغل بها عدد من كتاب مرحلته. فاحدث، بلغته هذه، ذلك التلاحم بين «موضوعه» و «قارئه» وهي لغة حملت إصرارها على تأدية نزوعها في «شكل أدائي» كان يتخلق عنده في نوع النزوعات الجديدة.

ومن قراءة «حيطان عالية» نجد انفسنا مع قاص يمشي على ارض صلبة.. غير ان فترة من الصمت اعقبتها.. تساءلنا بفعلها:

ـ وماذا بعد؟ واين مابعدها؟

فاذا القاص يمضي بالسنين الى غير مكان قارئ جاد، ومتابع، ومحب للأصيل المضنّ من الكتابة، حيث استمرار الصمت والانقطاع..

وجاءت «ساعات الكبرياء» (مجموعته الثانية) بعد سنوات وسنوات، لو حملت كل قصة فيها على سنة منها، لقصرت هذا المدى الزمني بعضاً مما كان له... ولكنك، مع ذلك، تجد نفسك، ثانية، امام كاتب يكرس نفسه في هذا الفن، ويرصّن اسلوبه، ويمضي مع اسرار لغته، وكأن تراكمات السنين لم تزده إلا بهاءً. فتعرف انك مع فنان ينسج ثيابه على نوله الخاص، ولا يتركها لنسج ملابسات الزمان والمكان. فهو يستحوذ على الفن، مؤدياً به مثل هذا العبور الى ما للنفس من اغوار، اقاصي وابعاداً.

وتمضي الايام. ويبدو ان «قلق الكتابة» الذي اصبح يعيشه على نحو اكثر حدة، وادعى الى الاطمئنان ايضا. فبعد ان فرط من الايام مالم يجتمع عنده على شيء، اذا به ينتفض مرة واحدة على نفسه وعلى الزمن. تنتفض به الحياة، وينتفض العمر، والكتابة،

فتكون لنا منه روايات «رامة والتنين»، و «الزمن الآخر» و «اضلاع الصحراء». كما تكون بمجموعات اخرى من القصص: «اختناقات العشق والصباح» و «يابنات اسكندرية»، و«محطة السكة الحديد» التي لا نعرف لها نسبة دقيقة ومحددة: أإلى القصة القصيرة تعود بمتوالياتها الزمانية / المكانية، بحركاتها الانسانية الثلاث - ام ان هذه «الحركات» هي مايدفعها الى عالم «الرواية القصيرة»؟

اما «ترابها زعفران» التي قدمها على انها «نصوص اسكندرانية» فهي نموذج آخر من «الكتابة المبدعة» يقدم من خلالها جوهر تجربته مع المكان، ويعكس رؤيته الزمانية لهذ المكان نفسه، بما يجعل من هذه «النصوص» صورة اخرى لوجه القاص والروائي فيه...

هذه هي التفاصيل التي كنت احملها في رأسي وانا ابدأ هذا الحوار مع «إدوار الخراط»: قاصاً وروائياً.. ماضياً معه في طريق البحث عن شخصيته في مالها من إطار ابداعي، نفاذاً الى الانسان فيه، حيث كل موقف يتغذى من هذا الجوهر:

*** اودّ، اولاً، ان اسألك عن الصورة التي تنطبع في ذهنك للعصر الذي نحن فيه..**

- ياله من سؤال. هذا العصر وصف ويوصف ومازالت له صورة شديدة التعدد، حيث لكثرة جوانبها وشديدة التعقد من حيث كيفية هذه الجوانب، وسريعة الايقاع، وسريعة التغير. ماهو العصر؟ حتى لو اخذنا حقبة زمنية محدودة مثل حقبة مابعد الحرب العالمية الثانية - فهذه الحرب ضيقت الباب - ستجد ايقاعات شديدة التغير وسريعة الخطو بشكل مذهل، فنحن الآن على وشك الدخول في القرن الحادي والعشرين ومازال هذا التغير السريع. هل هو عصر القنبلة الذرية، ام هو عصر التلوث، ام هو عصر مابعد الامبراطوريات الصناعية الضخمة، ام عصر الاعلام والسطوة الاعلامية الكاسحة؟ هل هو عصر التقهقر للارادات الشعبية في العالم الثالث ام هو عصر سيطرة الاحتكارات العالمية عبر القومية، او التي تتجاوز القومية؟ وفي الثقافة هل هو عصر الاحياء لثقافات شعوبنا في العالم الثالث ام هو عصر الانجراف في تيار سيطرة المتروبول الغربي، سواء كان هذا من لندن او من نيويورك، من باريس او من موسكو؟ هل هو عصر انحسار القيم التي ظلت راسخة لحقب عديدة، ام هو عصر ازدياد حدة الغيبيات وظلامية التعصبات التي تزداد ضراوة يوماً بعد يوم، ام هو عصر الدفاع المستميت عن حقوق الانسان في الوقت نفسه؟

هل هو عصر سقوط الاشكال التقليدية في فنون استقرت على هذه الاشكال فترات طويلة، كالشعر والرواية والقصة القصيرة، ام هو عصر تجاوز هذه الاشكال وتداخلها واستحداث الجديد باستمرار منها؟ ام هو، في الوقت نفسه، عصر إحياء الشكل التقليدي لهذه الفنون في وسائط جديدة، كالتلفزيون والسينما والصحافة التي تزداد تقنيتها إتقاناً يوماً بعد يوم، ويزداد رواجها يوماً بعد يوم مما يؤدي الى رواج وذيوع اشكال معينة في الفن هي اقرب الى التسطح والكفاءة المظهرية مع ارتفاع الحرفية فيها الى حد يكاد ينسيك ان المسألة ليست في النهاية مسألة اتقان الصنعة، بل هي مسألة التعمق في الموضوع الذي هو بالطبع، كما يجري القول البديهي الذي كاد يصبح مبتذلاً لا ينفصل عن شكله.

انت ترى، إذاً، ان سؤالك يستدعي عندي ما لانهاية له من الأسئلة. ليست عندي صورة نهائية قاطعة واضحة. ليست عندي إجابة، بل عندي اسئلة لاعجة وبالحاح طول الوقت، وهي اسئلة مفتوحة، اذا شئت، بحيث تحتمل تلك الاجابة ونقيضها، في الوقت نفسه.

*** وهذا لم يكن كذلك، بالنسبة لك على الاقل، بالامس..**

- لم يكن كذلك بالنسبة لي تماماً. كان السؤال دائماً قائماً. هذا صحيح. ولكن لنقل: ان فترة الاربعينات الشباب المبكر - كانت فترة الآمال المتوهجة، والوعود التي يخيل للمرء انها في المتناول، والآفاق التي لا حدود لها، وامكانات الاقتحام والاختراق، ومايجري مثل هذا المجرى. فعقب انهاء الحرب، وفترة النضال الوطني من أجل الاستقلال، او استكمال الاستقلال - او تأكيد الاستقلال الوطني، وبالتالي تأكيد الهوية الوطنية والقومية... في هذه الفترة لفترة الامكانات البكر غير المفظوظة.. لم تكن الصورة بهذا التعقد، وهذا التعدد، وهذا الالتباس الذي حدث بعد اربعة عقود من التجارب العظيمة التي حققت الكثير، واخفقت في تحقيق الكثير. التجارب العظيمة، والتجارب العقيمة.. والتجارب التي انجزت والتجارب التي احبطت.. على المستوى الوطني والقومي، او العالمي في الوقت نفسه.

*** اي كان هناك الحلم الذي يدخل في نسيج الاشياء، وكانت هناك الارادة التي تقف وراء كل هذه الاشياء وتحركها. فهل افهم من كلامك ان الحلم اجهض، او أُغتيل، وان الارادة غُيبت، او حوصرت؟**

ـ لا.. لا.. لا يمكن، بالطبع، للحلم ان يموت، ولا يمكن للارادة ان تحبط نهائياً. ولكن المهمة اصبحت اشق. نضج الوعي، ونضج الظروف الموضوعية في الوقت نفسه يلقي على الحلم اعباء لم يكن في ايام غضوضته ويفاعته يدرك ثقلها، ويتطلب من الارادة صلابة واصراراً وعناداً لم يكن متوقعاً منذ اربعة عقود، سواء كان ذلك على المستوى الذاتي او على المستوى الموضوعي. اي انني لا أُرجع هذا التغير لمجرد تغير في الوعي به، بل ايضا لتغير في الظروف الموضوعية التي تُملى هذا التغير الداخلي، اذا صح التعبير: بمعنى ان الظروف الموضوعية ايضا على كل المستويات، المستوى السياسي والمستوى الاقتصادي والمستوى الثقافي والمستوى الحضاري... الخ. كما قلت في بداية هذا الحديث بسرعة ايقاعها المتلاحق، وتعاقب تغيراتها، مرحلة بعد مرحلة اصبحت تفتقد الى نوع من البراءة، او السذاجة ـ إذا صح اطلاق عبارات مثل هذه على ظروف موضوعية خارجية (سياسية واقتصادية وثقافية..) اصبحت الان بذاتها اشق واعقد وأكثر تعدداً مما يتطلب ان يكون الحلم والارادة كما تسميهما، على نفس هذا المستوى من التعقد والتعدد في الجوانب.

لست ازعم ان الانسانية مصيرها الى الزوال. مستحيل. بل ازعم انها تواجه اختبارات او محناً شديدة الصعوبة من كل النواحي.

*** وعلى اي نحو تتمثل مشكلتك، او قضيتك ككاتب في هذا العصر، خصوصاً وانا المس في حديثك هذا التمزق بين حلم الامس واحباط اليوم ـ او سقوط اليوم؟**

ـ انا لن اذهب معك الى حد التسليم بمسألة «إحباط اليوم» او «سقوط اليوم»، ولكن كل ما اتصور انه موجود او واقع بالنسبة لهذا، هو ان براءة الحلم او سذاجته قد انقضت نوعياً، وليس ذاتياً فقط، وان الحلم اليوم اصبح ممكناً واصبح لابد ان يكون، في الوقت نفسه، شديد الحكمة، وغني الجوانب.

المهم في الكاتب ـ وهذا دائماً هو السؤال الابدي والشديد الصعوبة ـ لم يعد من الممكن القول ببساطة: ان مهمة الكاتب هي تغيير العالم، والسعي نحو تحقيق العدالة الاجتماعية.. الخ. وان كان ذلك كله صحيحاً، ولكن هذا نوع من العبارات المبسطة. هذا نوع من التجريدات اصبح اقرب الى السذاجة منه الى الاجابة عن مثل هذا السؤال.

اتصور ان السؤال سيظل قائماً باستمرار. اتصور ان مهمة الكاتب ستظل مطلوبة ومرغوبة وضرورية ومحتومة باستمرار «مهما كان الرأي في تأثيرها في المدى القريب او في المدى البعيد على التغيرات الاجتماعية وعلى الافراد بذواتهم وشخوصهم ومعاناتهم الفردية التي هي في مجموعها، في النهاية، تكوّن النسيج الاجتماعي كله. اتصور ان هذا قائم، وان الضرورة قائمة. لكنني، في الوقت نفسه، اتصور ان الفن الحق ـ او يزداد يقيني بمقولة، او بزعم، او بدعوى ان الفن الحق هو ليس في الاجابة، ولا في تقرير القضايا العقلية، بل في كيفية وضع السؤال ومتابعة تقصي هذا السؤال.. أياً كان السؤال.. سواء كان السؤال ينصب على مساءلة الكون والمصير والميتافيزيق او القدر الانساني والوضع الانساني بشكل عام، ودون السقوط في التجريدات الفلسفية او التقريرات العقلانية البحتة ـ لأن هذا ليس ميدان الفن او كانت المساءلة تنصب على الظروف الاجتماعية وعلى افتقاد العدالة والكرامة الانسانية وعلى توكيدها باستمرار دون إغفال مايتحيف منها، ودون إغماض العين عن وجود الشر، (ميتافيزيقيا، خلقياً، واجتماعياً ايضاً ـ اساساً) او كان السؤال منصباً على المعاناة الحميمة للانسان.. معاناته وتجربته في الخبرات الحياتية التي تمخض حياته منذ وعيه بنفسه وبعالمه حتى انقضاء هذا الوعي. (تجربة الحب، تجربة المرأة، تجربة الصداقة، تجربة الموت، او معاناة الاقرباء والاحباء القريبين الى النفس) او مايجري هذا المجرى من الخبرات التي تكوّن لحمة الحياة وسداها. هذه الجوانب الثلاثة كلها لا استطيع ان اقول: ان الشعر، او الرواية الحداثية، أو القصة القصيرة الحداثية، او غيرها من الفنون الحية التي تفترع لنفسها خبرة بكراً ومعاصرة وملاصقة للواقع ـ انني اتكلم عن الواقع ولا اتكلم عن تهويمات تجريدية ـ لا اتصور ان هذه الفنون وغيرها من الفنون تملك الاجابة، وتستطيع كما كان يحدث في الماضي، ان تقرر الاجابة.. بل اتصو ان هذا السعي المستمر نحو إجادة السؤال، جمالياً وفنياً، هو في ذاته سعي مستمر نحو الاقتراب من أجابات تزداد صحة يوماً بعد يوم، لان الصحة ليست نهائية ولان الحقيقة ليست درة نهائية محكمة موجودة في داخل محارة تفض فاذا باللؤلؤة تتألق.. بل الحقيقة هي «كيان يتخلق ويتجدد ويتغير»، ويكتسب ابعاداً اخرى طالما كان ـ مادمنا نتحكم في نطاق الفن، وحتى في نطاق الفكر والثقافة ـ السؤال مستمراً، والركون الى المقرر غير وارد.. لان الركون الى المقرر، او المكرس، او المسلم به، والاستنامة اليه، هو الزيف بعينه.

*** ومن هنا ما اجدك دائم العمل على تأكيده، وهو اقتران الوظيفة الاجتماعية بالوظيفة المعرفية**

التي تحددها دائماً بانها «معرفة السؤال» وليس «بلوغ اليقين». اود لو نتوقف عند هذه القضية؟ فاتساءل : ماذا يعني بذلك؟

ـ بالطبع ليست هذه التأملات مما يجري مجرى التفكير الفلسفي الذي يطلب منه تحديد المعنى. انما هذه التأملات ـ وهو مهم جداً في سياق حديثنا هذا ـ هذه التأملات تنصب على العمل الفني وبالتالي فان المعرفة الفنية غير المعرفة في الفكر، وان كانت تمت إليها بصلة وثيقة، ولكن الوسيلة و «الاداة» وبالتالي «المحتوى» مختلف.

والاجابة التي تبدو سهلة جدا، وواردة جداً، ومكرورة جداً هي الاجابة الصحيحة لان المعرفة في الميدان الفني لا تأتي الا عن طريق الخبرة الفنية نفسها.

ماذا اعني بذلك؟ اعني به هو بالضبط ما افعل عندما اكتب رواية، او كتاباً ما، القصص التي تجري هذا المجرى الذي اتخذته واكتشفت انني اتخذته لفترة طويلة.. المجرى الذي يقع بين الحدود بين الاشكال، بحيث ان ماأكتبه لا اتصور انه رواية خالصة او تقليدية، او قصة خالصة او تقليدية، او شعراً خالصاً او تقليدياً. وهكذا.. وإنما هو الكتابة التي اؤثر ان «اسميها اخيرا «الكتابة غير النوعية»»، الكتابة التي تشتمل على انواع الفنون القولية جميعا، وتتجاوزها في الوقت الذي تحتويها فيه. المعنى لن اجده إلّا من خلال الخبرة الفنية. ولهذا بالضبط، ياتي طلبي ونشداني للقارئ ان يكون فعالاً ومشاركاً وديناميأ وخلاقاً. لهذا بالضبط لا استطيع، ولا ينبغي ان ألقي لقارئ بنتاج منته.. نتاج مستدير، مغلق على ذاته وقد تم تمامه وانتهى بالكامل. إنما انا القي اليه بدعوة للسياحة معي.. بدعوة للدخول في ساحة الخلق والمشاركة هي دعوة اذاً، ليس فيها هذا النوع من الاستعلاء الذي كان مألوفاً من ناحية بحيث افرض عليه فرضاً ما قد وصلت اليه وانتهيت منه، ولا ذلك النوع من البوح العاطفي والبكاء على الاكتاف، في الاحضان، بين الكاتب والقارئ بحيث يفض الكاتب عن ذات نفسه في لهفة رومانسية تقول عن آلامه واحلامه، ولا ذلك النوع من التحريض الاجتماعي المباشر. ليس ذلك كله بوادر. لهذا فان المعنى عندي ـ المعنى الذي تطلبه.. الذي تسألني عنه ـ متعدد الطبقات.. متعدد المستويات.. لا يمكن إختزاله في عبارة تقريرية.. لا يمكن ان اترجمه اليك الآن في صياغة فكرية.. وإنما انا احوم حوله عندما اتكلم عنه. وآمل ان اكون قد دخلت فيه عندما اكتب فناً.

*** هل افهم من هذا انك هنا تدعو الى خلق صلة، من نوع خاص، بقارئك من ناحية.. ومن ناحية اخرى : الدعوة الى نص مفتوح على هذا القارئ؟**

ـ في الحقيقة، لا اظن انني ادعو الى شئ، انما انا ادعو القارئ، كمشارك اضع نفسي ضيفاً عليه ـ اذا صح التعبير ـ لكي اقول له : تعال معي نسأل معاً كيف نسأل؟ وماذا؟ وعمَّ نسأل؟ تعال معي في رحلة البحث هذه التي مهما انتهت الى مراحل فهي لا تنتهي الى خواتيم.. الى نهايات.. بل تتفتح دائما كل مرحلة فيها عن طرق جديدة، وعن آفاق غير مسبورة باستمرار.. بلا نهاية.

*** مادمنا في رحلة استقصاء لعالمك الابداعي.. هل تذكر كيف تشكل عندك هذا المنحى في الكتابة والتفكير؟**

ـ والله، يبدو لي الان انني استطيع ان اراه بنور عكسي قد يكون غير واضح من البداية، ولكنه هناك، بمعنى انني في هذه المرحلة عندما انظر الى كتاباتي الاولى جداً، حتى في «حيطان عالية» اجد فيها نفس هذه الملامح، في حقيقة الامر. اجد اولاً، انها ليست قصصاً قصيرة تقليدية. اجد فيها شيئاً من النفس الشعري الذي اسفر عن ذاته في الاعمال الاخيرة. اجد فيها ايضا نفساً روائياً. فلم يكن الامر ابداً في هذه القصص الاولى امر «قصة قصيرة» لقطة او شريحة.. بل دائما كان هناك شئ من اثنين: اما التلبث الطويل عند جانب من جوانب لا يسمح به المصطلح التقليدي للقصة القصيرة، ولا تقليد المواضعات المألوفة للقصة القصيرة، من ناحية. او خطف للاحداث ودخول في داخل الشخوص او الابطال، او تحويل الاحداث نفسها الى ابطال، بحيث ليس هناك مايسمى بـ«بطل القصة» او «الشخصية الرئيسية في القصة»، وانما هناك الكتابة نفسها، حتى في القصص الاولى، هي التي تمتلك الساحة، اذا صح التعبير مما يوحي بان هذه المعاني، او هذه التحليلات التي تزداد وضوحاً مع تقدم الخبرة الابداعية والنقدية في الوقت نفسه كانت قائمة طول الوقت بشكل ليس جنينياً تماماً، بل بشكل قد اكتسب لنفسه منذ البداية قسمات محددة.

*** دعنا ننتقل الى محور آخر من محاور الحديث فاسأل : ماهو المعنى الذي تجد نفسك فيه كاتباً في هذا العصر الذي قدمت لنا صورته في البداية؟**

ـ لن تخرج الاجابة عما قلت. بمعنى، او بعبارة اخرى: ربما كانت الكتابة من ناحية ذاتية او سايكولوجية بحتة ضرورة لا

معدى عنها، وحتمية معينة لا تقوم للحياة قائمة بدونها، كما يقول معظم الكتاب او كلهم.

ان السؤال، او القضية هي مامعنى الكتابة نفسها. وهذا ماتكلمنا عنه، او اشرنا اليه من قبل. وهو : ماهي مهمة الكتابة؟ ماهي وظيفة الكتابة في هذا العصر؟ سأظن انها لن تختلف هذه الوظيفة او هذه المهمة، او هذا المعنى في اي عصر عنها في اي عصر : بعبارة اخرى : للكتابة قيمة ـ اذا احببت ـ فلتكن تاريخية، ولتكن لا تاريخية، في الوقت نفسه، فلتكن مرتبطة بواقعها الآني الزمني، المتعين في المكان وفي الظروف المحددة، الاجتماعية وغيرها، كما ان لها قيمة تتجاوز ذلك كله، ولا اقول ترتفع، بل اقول تتعدى هذه «التاريخية» او هذه «الزمنية».

في هذا العصر او في غيره، الكتابة دائما مسعى معرفي، الى جانب دورها الاجتماعي الذي ألمحنا اليه، وهو مسعى معرفي جمالي. وفي هذه الايام يغفل الكثيرون الاشارة الى «جمالية الكتابة»، كما لو كانت سبة او معرة او تقليلاً من شأن الكتابة.. ولكنها، في حقيقة الامر، هذه الجمالية، الاستطيقية في الكتابة لا يمكن ان تنفصل عن المسعى المعرفي، ولا تتحدد قيمة الكتابة كفن الا بوجود هذه الجمالية ولا تعني الجمالية، بأي حال من الاحوال مجرد المقاييس الزخرفية، او مقاييس الزينة والجمال الظاهري» او ما اصطلح على تسميته بتصميم الجمال. يعني كما قال السرياليون وحدهم: الجمال قد يكون شأنها ايضاً، وبالتالي فان التشويه هو، في حد ذاته، جمال لو تحققت له الشروط المطلوبة في العمل الفني. ماهي هذه الشروط؟ ليس لها مواصفات مسبقة بالطبع، ولا مواضعات، ولا قوانين. ولا ازعم انها جاهزة، او نازلة من عالم مثالي افلاطوني.. بل هي رهن التحقق المستمر.. رهن العمل.. رهن الفعل الفني المتغير باستمرار، والذي يتوقف على عوامل حضارية وثقافية، ذاتية وموضوعية، لانهاية لها. آليات هذه الجمالية، او هذا المسعى المعرفي / الجمالي شديدة التعقيد، شديدة الغموض، لا يمكن الاحاطة بها، في تصوري، إحاطة كاملة وجامعة ومانعة بالرغم من كل المساعي النقدية والتحليلية التي اقدرها كل التقدير. لكن هذا النوع من الخبرة الفنية هي، في تصوري، فريدة الى درجة اني اتصور ان بعض العمل الفلسفي وربما كان كل العمل النقدي الحقيقي هو ايضا خبرة جمالية / معرفية. بمعنى انه عمل فني بالذات. ومن هنا يأتي سحر الجاذبية، والحوار، والحيوية في اعمال كتاب يبدون للوهلة الاولى، ولو كانوا شديدي الجدية وشديدي الترصن.. ولكن حرارة هذه الخبرة الفنية، بالمعنى الواسع الذي اشرت اليه الآن، تدحض هذا الترصن وهذا الثقل..

طبعاً لا اريد ان اقلل من شأن الجدية، بل اتصور ان الخبرة الفنية ايضا الى جانب مافيها من عنصر اللعب والمرح الحقيقي، إلّا انها خبرة شديدة الجدية. انما اقصد هذا النوع من التزمت او الترصن الذي يأتي عن القصور. فالانسان، في النهاية، ليس كائناً عقلياً فقط. والعقل، بلا شك، هو الهادي والدليل المرشد والضروري. ولكن الانسان فيه، ايضا هذه الطبقات، او الاغوار، او المستويات اللاعقلانية التي لا يمكن معرفتها ايضا إلا باستخدام العقل، ولا يمكن الاحاطة بها إلّا عن طريق البحث العلمي العقلي.

ميزة الخبرة الفنية وتفردها انها تستطيع ان تجمع هذه التناقضات كلها في تناسق اسمى.. في وحدة تشتمل على المتفارق، وتتعداه، بحيث يتحقق لهذه القوى والطاقات المتعددة المستويات، المختلفة الاتجاهات نوع من السياق لا اقول الموحد، الثابت الصلب.. بل اقول: المتجاوب النغمات.

*** ومن خلال الكتابة، بمفهومها هذا، ومن خلال العمل الفني بهذا المعنى.. ما الذي تريد ان تحرك داخل قارئك؟**

ـ اليقظة للأسئلة رفض الاستنامة الى المقرر. الوصول الى مقعد الاعمق عن طريق الخبرة المعرفية الجمالية. مجرد لذة هذا الوصول ومتعته وسروره، والحس بالمأساوية الاصيلة في الوضع الانساني مع بهجة المعرفة به في الوقت نفسه.

*** انت، اذاً، تتفق مع الراي الذي يرى ان الكتابة او الابداع يمثل حالة خلافية وخلافية بامتياز..**

ـ نعم اذا كنت تريد ان تقول : إن الكتابة بحق ليست هي الاستسلام، او الانصياع، او الخضوع لما هو ـ كما قلت مراراً ـ المقرر او المكرس او الثابت.. او بعبارة اخرى، المبتذل المكرور.. إذا كنت تعني هذا فبالتأكيد الكتابة ليست خلافية، بل هي تحريضية على الخلاف ايضا. وان الكتابة الفعلية الحقيقية هي ذلك بالذات.

*** اذا انطلقنا من القول الذي يرى بان كل كتابة فنية، او كل عمل فني، على اي مستوى ابداعي جاء، ينطلق من الواقع. فمن اي واقع انطلقت انت؟**

ـ طبعاً عندما تذكر كلمة «الواقع» فالمتضمن عندنا.. المعنى

المتضمن المضمر الذي يكاد يكون مسلماً به هو الواقع الاجتماعي، او السياسي، او المظهري او الخارجي. يكاد يكون مسلماً به دون تسليم.. يكاد يكون مضمراً دون إعلان. ولا خلاف في هذا. ربما كان الخلاف هو ان الواقع عندي كما اشرت في سؤالك، هو اكثر من واقع. هو ان «الواقع» كلمة تشير الى ظاهرة شديدة الاتساع، شديدة التعدد، شديدة العمق «وان «الواقع» هو كلمة اخرى للوجود نفسه، وان «الواقع» هو الحلم.. إن الواقع هو «الفانتازيا».. وان الواقع هو الخيال، الى جانب ان الواقع هو ظروف الظلم الاجتماعي، الصعوبات والفقر والفاقة، والامتهان، وكل الجوانب القبيحة في العالم.. فهو ايضا، كما قلت، يشير الى او يعني حقيقة الموت.. حقيقة خبرة الحب.. لغز العلاقة مع المرأة. إلتباس العلاقة مع الصديق . هذه الخبرات الحميمة التي تحتل جانباً كبيراً من ساحة حياتنا، والتي ننساها عادة او نحاول ان ننساها في نشاطنا اليومي، سواء كان هذا النشاط نحو تأمين الرزق، ام نحو تأمين المكانة الاجتماعية، او نحو السلطة، او نحو الثروة، او نحو الشهرة.. او ماشئت من اغراض. هذه المساعي كلها تنسى تلك الساحة العميقة التي نتشارك فيها على مستوى معين..

تلك الساحات التي اسميتها «ساحة لعب»، او عمل، او آليات القوى والطاقات الواعية، او اللاواعية، او التي تقع تحت سطح قشرة الوعي، هذا ايضا واقع.. وواقع اساسي فهو واقع قائم ولا يمكن نكرانه. ولعل الفن هو من المساعي القليلة التي تبتعث، وتلقي الضوء. وبذلك يمكن ان نحكم او ان نعرف كلاهما او ايهما هذا الواقع.. هذا الواقع الآخر.. هذا الجانب الآخر من الواقع.. هذا الوجه المظلم من العمر الذي لا نراه. لعل الفن هو احد المساعي القليلة التي تقوم بهذا الدور.

من اي واقع انطلقت؟

من هذه الظاهرة الشديدة التعقيد، الشديدة الغنى والثراء والشديدة الاتساع.

*** ولكن عملك داخلها كان هدماً وبناءاً..**

ـ بالتأكيد.. هدماً للمبتذل، او سعياً الى هذا.. أملاً فيه. لا استطيع القول ان ذلك قد تم بالفعل او لم يتم، بل انني قد اخلصت السعي نحوه. كما قلت: هدماً للمقرر، للسائد، القبيح حقاً.. تمرداً على المهانة.. تمرداً على الظلم، بشكل او بآخر، سواء كان ظلماً كونياً، او ظلماً اجتماعياً، او ظلماً داخلياً بين المرء وذاته.. واقتحاماً وبناءً لما هو نقيض ذلك كله.

*** في كتاباتك اجد هذا التأكيد او التركيز على اللغة، والعناية باللغة، وكأنك تريد باللغة، ومنها ان تشق طريقاً بصوت اعمق من، العادي والمألوف في «ذات قارئك، وفي نفسه.. وفي الوقت ذاته كأنك تجعل من هذه اللغة بعداً فنياً آخر في عملك الابداعي..**

ـ صحيح. بمعنى ان اللغة عندي ليست هي اللغة. بمعنى انني قد اصبحت تقريباً اكاد اضيق، او اثور على وضع المسألة على هذا النحو، مع كل تقديري. لأن المسألة عندي ليست «لغة»، بل هي مسألة خبرة كاملة متكاملة.

هذه القضية تثار بالنسبة لي. لماذا؟ لان معظم كتابنا، الجانب الزاعق من الكتاب، قد عودوا قراءنا على نوع مايسمى اللغة الشفافة. اي اللغة السلسة فلنقل في احسن الاحوال، او السهلة المبتذلة في معظم الاحوال. عوّدوا القارئ على نوع من الفقر في الرصيد الذي تكوّن اللغة منه جانباً اساسياً لايجاد العمل الفني ـ لا اقول: للتعبير عن شئ خارج اللغة، لانه ليس هناك مثل هذا الشئ. فاللغة عندما توجد توجد الخبرة معها. تكون منصهرة لا يمكن فصلها عن الخبرة، او عن المحتوى، او المضمون ـ او ماشئت من هذه التفرقات المألوفة. فالمسألة ليست مسألة لغة، بل هي مسألة خبرة. فاذا كانت الخبرة الفنية عندي مسعىً ـ كما كررنا كثيراً خلال هذا الحديث ـ نحو الاقتحام والسؤال والسعي نحو المعرفة، ونحو جمالية اخرى، فلاشك ان اللغة ستكون متصلة بهذا المسعى كله اتصالاً حميماً.

هذا من ناحية. من ناحية اخرى ازعم اننا اثرياء ومحظوظون جداًلاننا اصحاب هذه الثقافة العربية، واصحاب هذه اللغة العربية. بمعنى ان اللغة عندنا، بالذات نحن، اصحاب هذه الثقافة. لها وضع خاص قد لا يوجد في كثير من اللغات الاخرى.

ليست هناك عربية واحدة، كما تعرف.. ليست هناك اللغة، وانما عندنا لغة شديدة التنوع في مستوياتها وطبقاتها.. في تاريخيتها وفي تجددها. نحن مازلنا نستطيع، إذا شئنا، ان نمنح من رصيد لغة الجاهلية، ليس هناك مايمنع هذا. بالعكس. ولكن لغة الجاهلية تختلف عن لغتي في تطوراتها المختلفة. وهذا من جانب واحد من العربية.. الجانب المصطلح على تسميته بـ«التراثي» او «التقليدي» او «الكلاسيكي». وهناك العاميات المختلفة. هناك في داخل اللغة الفصحى مستويات متعددة. سلّم موسيقي كامل.. من الشعري المحلق الى التسجيلي الموثق.. من التقريري الى الحلمي..الخ هذه اللدونة، او هذا الغنى مع امكان اثراء العمل الفني ـ امكان اثرائه بمستويات العامية المختلفة في

داخل العامية الواحدة، وفي داخل العاميات المختلفة من العراق الى المغرب، ومن الشام الى السودان ـ كل هذا متاح.. كل هذا ساحة تكاد تكون بكراً تماماً وغير مسبورة تماماً. هذا التعدد في الاصوات.. التعدد في النغمات. هذا الجمع بين البوليوفونية ـ إذا صح التعبير ـ والهارمونية.. هذه الثروة الفادحة متاحة أمام الكاتب. ماذا نفعل؟ معظمنا يكتفي بكسرة ضئيلة وهشة وسهلة ومبتذلة جداً من هذا الخضم المتلاطم البكر الذي مازال غير مسبور.

فالمسألة، إذاً، ليست قيمة لغوية مضافة الى الخبرة الفنية، بل القيمة اللغوية هي ذاتها الخبرة الفنية.. نابعة منها، ملتحمة بها، منصهرة فيها.. الخ. ليست المسألة مسألة عناية باللغة بقدر ماهي «حياة عضوية». اي ان لغتي ـ اذا امكن الذهاب الى مسألة التحليل والتفصيص والتفصيل، وغضضنا النظر مؤقتاً عن هذا التلاحم الذي اشرت اليه ـ فاللغة بهذا المعنى علاقتي بها تكاد تكون علاقة عضوية، جسدانية شبقية.. الى جانب انها علاقة درس ومعرفة ومحاولة لسبر الاغوار.. الى آخر مايمكن ان يقوم به العاشق من بحث. إذاً، هو بحث عضوي، وليس بحثاً اكاديمياً، او عملاً في استعارة مظهر، او دراسة اكاديمية بحتة.. بل اكاد اجد الكتابة الآن تكاد تكون تلقائية. وفي حقيقة الامر لو انك نظرت في مسودات اعمالي الاخيرة، منذ «رامة والتنين» بالتحديد، او «ساعات الكبرياء» على وجه ادق، ستجد ان المسودة لاتختلف الا في اقل القليل عن العمل. اي ان الكتابة تأتي كما لو كانت فطرة، لا اقول اخرى، بل اولى...

*** ويبدو لي انك تسيّر اللغة في كتاباتك من خلال هذا البعد الذي تعيه على هذا النحو، والذي هو تكوين ذاتي اكثر من اي شئ آخر. اي انك تنطق شخوصك وابطالك بلغتك انت، وبالتكوين الذاتي لك من خلال هذه اللغة..**

ـ ليس بالضبط. هذا يحدث. وهو في ماأراه مشروعاً وضرورياً احياناً. ولكن العكس يحدث، لأنني تكلمت قبل قليل عن عدد المستويات، وتعدد الطبقات، وغنى التنوع في داخل هذه اللغة، او تلك اللغات. وبالتالي فستجد في «الزمن الآخر» وفي «ترابها زعفران»، وعلى الخصوص في «يابنات اسكندرية». ستجد لغات اخرى غير لغة الرواية، او غير لغة الكاتب. هي طبعاً لغته في الوقت نفسه...

*** انها ايقاعات مختلفة لوجدان واحد..**

ـ ليست فقط ايقاعات.. وليست فقط مسألة التصاق او تحدد بالوجدان الواحد. بمعنى ان هناك، بالتحديد، في الكتابين الاخيرين مايمكن أن أُسميه «اللغة الشعبية الاسكندرانية»، وهي لغتي ايضا، ولكنها ليست لغة الكاتب الراوية الفنان. بمعنى من المعاني هي اختلاف.. وبمعنى آخر هي توحد.

*** لكن الا يقول الكاتب مايعرفه فقط؟**

ـ طبعاً لكن لعل الكاتب لا يعرف مايعرفه. اعني ان.. فلنأخذ خبرة محددة، اعني انني ككثير من الكتاب، اضع تخطيطاً اولياً او موجزاً لعمل ما، ويمضي العمل في هذا الطريق بشكل ما، ولكن فجأة يحدث اختراق.. يحدث انهيار للخطة وتحدث مفاجأة. وماهو غير متوقع يبدو كأنه غريب على.. يبدو كأنني لا اعرفه. ولكن في مستوى من مستويات المعرفة كان قائماً بالتأكيد، لان عبقر موجود في داخل كل كاتب.

طبعاً الكاتب لا يكتب الا مايعرفه، ولكنه لا يعرف تماماً كل المعرفة مامدى ما يعرفه وكل مايعرفه.

*** والملاحظ هو ان تجربتك الفكرية تغذي اعمالك الابداعية القصصية والروائية، باستمرار.**

ـ اتصور ان الروائي الحق والقصاص الحق والفنان الحق يجب (واشدد على كلمة يجب) ان يكون ايضا ساعياً باستمرار الى هذا البحث الفكري، او الى هذا المسعى الفكري. ان هذا هو ما تجده عند كل الروائيين الحقيقيين في كل العصور.

مايصيب اعمالنا الروائية بالهزال والضمور والجدب والنضوب.. الخ.. مايصيبها هو هذا بالتأكيد.. هو تصور ان الفن إلهام ينزل من اعماق الفنان البريئة عما كان يسمى في وقت من الاوقات «التفكير العقلي»، كما لو كان هناك شق حاسم بين: التفكير واعمال العقل وبين الفن. المطلوب ان يكون بريئاً وساذجاً وشاعرياً وفطرياً.. الخ. هذا الوهم الذي اصاب انتاجنا بكثير من الفقر والهزال، وحتى عدم الكفاءة. مجرد عدم الكفاءة.. لا تجد عند الفنانين او الروائيين أو القصاصين بالذات، ولا حتى عند الشعراء. وراء كل شاعر عظيم مفكر بدون استثناء، اياً كان وفي كل الحضارات، وفي كل الثقافات سوف تجد الشاعر الذي لا يغذي الفكر فنه قد يكون، مايسميه النقد الغربي، بـ« الشاعر الصغير». قد يكون غنائياً في بضع قصائد محددة. لكن الشاعر الكبير هو، بالضرورة مفكر كبير. لا ازعم انه يكون، بالضرورة، مكون تكويناً ومدرباً تدريباً فلسفياً وعقلياً..إلخ.. ولكن هناك هذا الظمأ الذي يغذي النظامين: نظام الفكر، ونظام الفن. هذا الظمأ الى المعرفة لابد ان يكون قائما. ولهذا ايضا تجد كبار المفكرين

فنانين وشعراء، وفيهم، وفي عملهم هذه الحرارة والالهام.. مانسميه «مفاجأة الالهام». المفكرون والفلاسفة يعقلون ذلك، اذا شئت ويمنطقونه. اما الفنانون والشعراء فيجمحون به ـ لكن به وليس بغيره..

*** وعلى هذا المستوى من الرؤية والتفكير تاخذ نفسك على المستوى الابداعي؟**

ـ اظن..

*** ولذلك انت فيما كتبت تبدو لي دائماً مندمجاً بفكرك، ومع افكارك اكثر من اندماجك بحياتك الخاصة..**

ـ (هذا سؤال مطب.. وانت تستدرجني الى هذا ـ يضحك ضحكاً متواصلاً) لا. طبعاً الخبرات، الحياتية، او خبرة الحياة الفاصلة هي ينبوع العمل الفني الذي لا ينضب. مجرد نقل هذه الخبرة الحياتية. او حتى ترجمتها.. وانما وضعها في سياق آخر، ومع اثرائها ـ كما قلت في «ترابها زعفران» ـ بشطح الخيال وصنعة الفن، في الوقت نفسه، حيث لا يكون العمل الفني مجرد «سيرة ذاتية» وان كان في نهاية الامر سيرة ذاتية، بمعنى من المعاني، ولكن ليس توفيقاً لاحداث محددة في حياة الفنان، وانما هو ربما كان استخلاصاً لعمق التجارب الحياتية الشخصية.. استخلاصاً لجوهرها وصياغة جديدة لها. يعني ان حياتي الخاصة موجودة بعمق وبشدة. (ها انذا قد استدرجت للمصيدة التي قد وضعتها لي ـ يضحك).

*** إذن انت لست مع «طرد المؤلف» من عمله؟**

ـ لا.. لا.. لا.. هذا وهم.. هذه خرافة. ليس هناك ماكان يسمى في وقت من الاوقات «الموضوعية في الفن»، او ان الكاتب يقف بمنأى عن عمله الفني. الكاتب موجود، والفنان موجود في كل لحظة، وفي كل لحمة من نسيج عمله، وفي كل سدى من هذا النسيج. لكن المسألة كما قلت لك ليست مجرد نقل، او اقحام للكاتب في داخل العمل الفني.

*** ماذا يعني لك الحياد في الكتابة؟**

ـ اللاكتابة... الحياد على تصوره، وعلى صعوبة تصوره قد يكون مطلوباً في البحث الاكاديمي ـ وان كان ذلك ليس صحيحاً على الاطلاق، لان لكل باحث، ولكل دارس انحيازات محددة ومسبقة، واعية او لا واعية ـ لكن على الاقل اتباع المناهج العلمية مطلوب في الكتابة الاكاديمية، في الابحاث والدراسات وفي العمل الفلسفي، في النظم المجتمعية... لكن في الفن غير متصور، وغير قائم ايضا، حتى لو عالج الكاتب شخصيات ومواقف تبدو بعيدة كل البعد عن خبراته الذاتية. فهناك احد امرين : الامر الاول ان يكون من قوة الخيال وسعة المشاركة، في التجارب الانسانية مايسمح له بان يتوحد او يتماهى مع هذه الشخصيات والاحداث والافكار.. الخ... التي تبدو بعيدة كل البعد عن خبرته المباشرة ـ وهي بالتالي، اذا، تقع في خبرته المباشرة ـ وإما ان يكتب زيفاً صراحاً، ويصطنع اصطناعاً تحس معه على الفور بمدى الافتعال.

*** لعل من باب تقرير البديهيات القول : ان الكاتب، كان كاتب حقيقي يقول مايعرفه. ولكني اسأل : لماذا تجد نفسك مندفعاً الى ان تقول ماتعرفه في شكل فني، وليس في صيغة مقالة، خصوصاً وانت تكتب المقال ايضا بصيغة متميزة؟**

ـ بداءة سأزعم ان المقالة عندي ايضا عمل فني، بمعنى من المعاني، وان المعايير في كتابة المقالة هي معايير حميمة ايضا وليست خارجية، إذا صح التعبير ولكن ـ وهذا استطراد ـ لماذا يختار الفنان ان يكون فناناً؟ وهل هو الذي يختار؟ هناك قدر من الاختيار طبعاً.. هناك قدر من الفعل الارادي، بلا شك، ولكن اتصور ان هناك تكويناً لا اريد ان اقول «سايكولوجيا» فقط، تكويناً ما، تجتمع فيه عوامل كثيرة وآليات معقدة، وليست بالضرورة واضحة كل الوضوح، تدفع الفنان الى هذا النوع من الحياة، ولا اقول : الى هذا النوع من الممارسة.. لان الفن عندي هو ايضاً حياة. ماهي هذه العوامل او العناصر، او المكونات الكثيرة؟ من الممكن ان اعدد الكثير : ظروف الطفولة، والعائلة، والمنشأة، والظروف الاجتماعية كما يمكن ان اعزوها الى الكثير : في التكوين السايكولوجي البحث، والداخلي البحت. هذه كلها قد تكون مسوّغات، او مبررات، او علل يمكن رصدها وتقصيها. ولكن يبقى هناك، في ما أظن، ايضاً، شئ يتجاوز كل هذه الدوافع او الحوافز..شئ ما، ليس مألوفاً..

بالطبع كما قلت لك منذ سنين عدة، انا اتصور ان كل إنسان هو ايضا فنان بالقوة إن لم يكن بالفعل. فلعل الفنان إما حسن الحظ او سئ الحظ جداً، في ان هذه القوة تحولت الى فعل، لسبب او لأخر. ولكن انا لا اعطي الكاتب او الفنان مكانة خاصة متميزة، او الى جانب الاخرين.. بل اقول، كما قلت في البداية، كل واحد هو خالق وفنان بالقوة، وكل قارئ هو صانع للعمل الفني بالفعل.

*** تعيدني قصص «محطة سكة الحديد» الى مفهوم الروابط والحركة الدائمة.. روابط الحالة الزمانية والمكانية، والحركة الزمنية من خلال المكان.**

فهل قصدت، وانت تكتبها، في هذا الامتداد الزمني الذي استغرقته، الى شئ من هذا؟

ـ «محطة السكة الحديد» مع انها فقرات، او فصول مكتوبة على مدى ـ لا اتذكر الان ـ عشرين او ثلاثين سنة.. إلّا انها كتاب واحد. سوف اذهب الى ماهو ابعد من هذا فاقول : ان كل كتاباتي هذه هي كتابة واحدة، ليست متكررة.. ليست مكرورة.. وليست نسخاً متطابقة احداها من الاخرى، ولكنها فيما تتصور، تعني بالهموم نفسها، وبالقضايا نفسها، وبالمسعى نفسه. هناك القول الشائع في العمل النقدي بان كل كاتب إنما يقضي حياته ليكتب كتاباً واحداً. وأنا اقول : انه يقضي حياته لكي لا يتم كتابة هذا الكتاب الواحد.. لا يكمله ولا ينتهي من كتابة هذا الكتاب الواحد، المتعدد في الوقت نفسه.

*** لا ادري هل هو الاهتمام بواقع قابل للتغير ام لرصد تغيّر الاحساس تجاه واقع ما، تجاه حالة ما، رصدتها انت في هذه القصص التي شكلت عملاً واحداً، ومتكاملاً؟**

ـ طبعاً هو واقع واحد متطور، او متغير. واقع واحد لكنه في تجليه الاول كان يحمل بذور تطوره وتغيره. هو، إذا شئت، نفس الواقع، ولكنه يحمل مستقبله في ماضيه، ويتجاوز زمنيته، سواء كان من البداية او في النهاية ـ وليست هناك نهاية. بمعنى انني مازلت حتى الآن، وبعد ان نشرت «محطة السكة الحديد» تراودني محطة سكة حديد اخرى هي هي ذاتها، تجليات اخرى بما تحمله في غورها من ارهاصات ممكنة، او لا نهاية لامكاناتها، ومن ترسبات لن تستنفد.

*** قد يكون ـ كما فهمت انا ـ موقفاً ذاتياً لك من المكان.. فيه رصد لسيرة المكان، ولسيرتنا نحن في علاقتنا بهذا المكان.. وقد يشكل هذا بذاته «حالة روائية»، مستمرة الوجود، ومستمرة الحركة.. ونحن مستمرون بالتواصل معها.**

ـ لن اختلف معك في هذا الخلق للحالة الروائية لإنك قمت بهذا الذي ادعوك اليه دائماً : ان تعيد خلق العمل الفني، او الحالة الروائية معي. لكن فقط اريد ان اقول : ان المكان في «السكة الحديد» وفي غيرها، هو ايضا معيار الزمنية أو، ان صح التعبير، معيار اللازمنية. وهو بالتحديد الدقيق لمعنى الزمن. لان الزمن لا يتحدد إلّا من خلال المكان.. لا وجود للزمن الا من خلال المكان، ومن احد اهم المشكلات الحياتية والفنية التي مازلت اراودها وتراودني، أناوشها وتناوشني هي بالضبط فكرة الزمنية واللازمنية، واحد الحلول الممكن لهذا، هو، على وجه الدقة، المكان. في المكان يوجد الزمن وينتفي، في الوقت نفسه. ربما كان هذا من المحاور الاساسية ليس في محطة السكة الحديد فقط، بل في كل هذا الكتاب الواحد الذي لا يريد ان ينتهي، الذي هو كتاباتي.

*** ولكن محطة السكة الحديد، كما تلقيتها، هي مسارك ايضا في هذا الزمن، وفي هذا المكان. فانت كتبت هذا الكتاب بايقاعات نفسية (ذاتية) مختلفة تجاه الاحساس بالزمن، وتجاه العلاقة بالمكان. فهل اردت ان تكشف عن استجابة الانسان للمكان، وعلاقته بما يجري فيه، عبر هذا التطور الزمني، وعبر رحلة الانسانية في هذا الزمن؟**

ـ «الارادة» هنا هي الكلمة المفتاح. مادمت قد وجدت هذه الارادة فقد كانت موجودة. ككاتب لم تكن عندي مثل هذه الارادة مقررة سلفاً، او موضوعة في المستوى التقريري العقلي. لكن لا انفي، بل اقبل على الفور إمكانية وجود هذه الارادة لانها تبدت في العمل الفني نفسه، ولو عند قارئ واحد.

هذا هو لبّ معنى التلقي، او العلاقة بين الكاتب و «الكاتب الآخر» الذي هو القارئ بالضبط.

الايقاع مختلف صحيح في اول الكتاب عما هو في آخره. ولكن هل هو مفكك؟ هل هو مبثوث الصلة بين مقدماته واجزائه؟ ام انه، في النهاية، يمكن ان يكوّن هذه التعددية النغمية، او البليفونة مع وجود هارموني كامل مضمر، قائم في الاساس؟ هذا هو السؤال في مايتعلق بمسألة اختلاف الايقاع والتغير، تغير الاستجابة الذي اشرت اليه.

اتصور انا ـ ولو انني لا اقرأ ابداً ماكتب بعد ان ينشر.. هناك استحالة فيزيقية، عضوية ان اعود فأقرأ ما قد طبع لي ونشر، فهو مسألة مستحيلة بالنسبة لي ـ لكنني اتصور انه حتى في السطور الاولى هناك جنينية السطور الاخيرة، والعكس قائم ايضا.. بمعنى ان النغمة الاخيرة هي ايضا نوع من التساؤل او التجاوب او التفاعل مع النغمة الاولى في الكتاب.

قدح في حرج يابس

مي مظفر

لف نفسه بردائه الصوفي السميك واستنشق الهواء الذي تنسم منه بدايات الربيع. تطلع نحو السماء الصافية فتلامعت في عينه النجوم واحس بحنين جارف لامرأة: امرأة لها ملمسٍ ناعم ورائحة مطيبة، لشعر يلمس في حريته وانسيابه وداعة امرأة ورقة امرأة وانوثة امرأة.

مس الندى قدميه العاريتين متسللاً اليهما عبر نعليه واحس برعشة برد خفيفة. تجلى امامه وجه (سمر).. ضحكتها المتخفية بين العينين والغمازتين، نعومتها، رشاقة حركتها وصوتها الذي يثير فيه مزيجاً من احاسيس غامضة. مدّ كفه الى الفراغ بحركة متموجة لكأنه يداعب شيئاً في الظلام، او يمسد شعراً. وعلت وجهه ابتسامة رضا وارتياح. اشعل سيجارته، سحب منها نفساً طويلاً واستراح

- «سعيد»

جاءه صوت من داخل المطبخ، صوت مثل سكين شحذت للتو لجز الضحية.

- سعيد، ادخل سيصيبك البرد بنزلة صدرية.

انقطع الحلم. وصلته ذبذبات الصوت مثل حفنة اشواك حديدية راحت تنغرز في لحمه.

اشاح بوجهه ليكتم صرخة اوشكت ان تنطلق عالياً. علت وجهه علامات اشمئزاز. احس بالغثيان. تلفظ بين شفتيه بضع كلمات.. شتائم ربما.. صكها بين اسنانه ولم يخرج صوتاً. نظر الى السماء.. وهتف:

- ياالهي اليس ثمة مخرج؟!

قبل يومين، حين راح يقلب اوراق (الرزنامة) ليثبت عليها موعد تقديم دراسة عن مفهوم الحرية في القانون طلب منه ان يشارك بها في مؤتمر سيعقد بعد اشهر، وقعت عيناه على تاريخ معين راح يتمعن به ويحس بالاضطراب يسري في بدنه. بعد اشهر سيبدأ الستين.. لقد غدا شيخاً. لالأنه وصل الى هذا العمر ولكن لاحساس عميق بالشيخوخة وجد انه غزا دواخله واستقر هناك منذ سنوات.. ثلاثون عاماً من هذا العمر امضاه مع انسانة صالحة حسب التقييمات العرفية السائدة. وامرأة لم تعد تملك من الانوثة غير اسمها.

كانت قد انهت دراستها في كلية الصيدلة وكان قد عاد للتو من دراسته في الخارج. التقاها في دار احد اقربائه وتوسم فيها الشخصية المستقلة الواعية التي ينشد. ثم كشفت الحياة الزوجية طباعهما:

كان شخصاً منفتحاً للحياة والعلم لايكتفي من الاستزادة. وكانت منغلقة على عالمها الذاتي مكتفية بما حصلت عليه، كان مسالماً وكانت عدوانية النزعة متسلطة. كان شخصية اجتماعية محبوبة وكانت مزاجية تميل الى العزلة. اكتفت بمملكتها المكونة من زوج وطفلين وشرعت نظاماً للحياة، نظاماً صارماً لايعرف التنازل عن اي مطلب ولايخضع لاي ظرف: تربية صارمة، تقتير في امور الحياة، اقتصاد يتمشى على وفق نظرية وضعتها وشعارات رفعتها داخل الدار: الالبسة للكسوة فقط والطعام اكتفاء ولابد ان يلتزم بنظام غذائي مدروس. وهناك مجموعة ممنوعات: فالجلوس في غرفة الضيوف ممنوع، وفتح النافذة من الساعة كذا الى الساعة كذا ممنوع ايضاً، فلان وفلان ممنوعان من الدخول، وفلان قد يأتي بشرط....

انها ابداً مُتعَبة، تنظف الدار، وتغسل الملابس، وتعد الطعام، تقلق ولاتنام اذا مرض احد افراد الاسرة. تجهد نفسها لتوفير راحته ولكنها سرعان ماتحول كل شئ الى مأساة ومحاضرات في التربية والاخلاق وهي دائماً الضحيّة: ضحيّة تعب لايقدر، علاقاتها مع امها واخواتها هي الاخرى خاضعة للتقنين انهم غير مخولين للدخول عليها متى ماشاؤا، والتقنين يغدو اشد حين يتعلق الامر بافراد عائلته، ولكنها كريمة مع والدته

قدر تعلق الامر بحالات المرض، تسعفها بالدواء ولاتتوانى عن ذلك لحظة واحدة.. بل انها تمد العائلة من الطرفين بمثل هذه الخدمات ولاتتأخر بالنصح حسب قناعتها طبعاً، وتستهزئ من كل استشارة طبيّة لانها لاتجد في الطبيب غير شخص مستغل، الا فيما ندر وهي هنا تستثني اثنين او ثلاثة عرفتهم وزاملتهم في العمل في المستشفى.

ثلاثون عاماً معاً.. كبر خلالها الولدان وانتقلا وتزوجا وانجبت البنت طفلاً اصبح عمره بضعة اشهر. ولكنه لم يعد قادراً على تحمل هذا الوضع.. بدأ الحبل يشد عنقه بقسوة.. حالة ظل يتكتم عليها ويحاول التصالح معها لعدة سنوات، ولكن لم يعد قادراً على تحمل المزيد على الرغم من انه مستسلم للزمن استسلاماً لاارادياً وان الايام تلفه كما تلتف الجثة بالكفن.. لقد ادرك منذ زمن طويل بانه لم يتزوج امرأة.. فقد زادتها الايام جفافاً.. انصرف لكتبه وقراءاته فاتسعت الهوّة بينهما اكثر واكثر حتى لم يعد يجمع بينهما غير البيت، محطة استراحة مليئة بالممنوعات والمحرمات.

اباحت لها شخصيته المسالمة ان تمعن في السيطرة. واباح لها مركزه العلمي ان يحافظ على هذا الكيان ويعطف عليه. اعتاد عليها، وادمن هذه الدوّامة من الغسيل والكوي، ادمن رائحة البصل والثوم، هذا الاحتفال الذي يجري مساء كل يوم.. وتبقى غرفة الضيوف مغلقة بلا ضيوف.. وتظل غرفة النوم كئيبة ومعتمة. المكان الوحيد الذي يمتلك مقومات الحياة صيفاً وشتاءً والذي يجمع العائلة والضيوف وكل من يتورط ويزورهم هو المطبخ، ذلك الركن الذي وضعت فيه الكراسي وجعلت فيه ركناً مهيئاً للجلوس اليومي بما في ذلك جهاز التلفزيون.

واستطاع ان يصنع له مملكة صغيرة، جزء من البيت، غرفة صغيرة هي ملاذه ومكتبته وجنته يكيّفها كيفما يريد.. اقتطعها قسراً وجمع فيها كل مايملك. وهي الغرفة التي تكره غريمتها التي لاقدرة لها على الانتصار عليها:

- اود لو احمل هذه الاوراق في قارب واغرقها في النهر. حين رات مكتبته لاول مرة ذهلت وهتفت:

- لم ارَ كتباً بهذا القدر.

ثم تساءلت: هل قرات هذه الكتب كلها؟

وحين رد عليها ان المكتبة عادة تحتوي على كتب تقرا وتنتهي وكتب تقرا لعدة مرات وهناك كتب مرجعية.. الخ اردفت تقول:

- لااوافق على كثرة القراءة ولاالنقاش الفكري العميق فهي امور تبعث الما في الراس.

وبالمناسبة، فالنقاش الفكري من ضمن ممنوعاتها.

اطاعها كل من في الدار.. اطاعها لاخلاصها ولطيبتها ولتضحيتها ولكن صدمتها الاولى حدثت حين وقف ولداها مصران على موقفيهما في اختيار طريقيهما: قالت الابنة اريد ان ادرس الادب فهبت باستنكار:

- ماهو الادب، انه كلام فارغ تاتي به الكتب. ثم انه ليس مهنة. ادرسي العلم: طب او صيدلة او هندسة. شئ محترم.

ولكنها اختارت الادب بتشجيع سري من والدها. واتجه ابنها لدراسة الهندسة ولكن هندسة طيران مما احزنها ايضاً. كانت تريد هندسة اخرى اما الطيران فذلك يعني انه قد يركب طائرة ويطير في يوم ما.. يطير من بين يديها.. قد تفقده..

انها تملك كل شئ وحين تتحدث تقول: بيتي - ابني، حديقتي، وحين اصر الولدان احست بزعزعة هذه الملكية..

وتتوج التمرد في اختيار ابنها شريكة لحياته. واختيار ابنتها شريكاً لحياتها. بل كادت الصدمة ان تقضي عليها حين علمت ان ابنتها كانت على علاقة بفتاها منذ اكثر من سنتين. ثمة اتفاقات سرية كانت تدور من ورائها. لم تحبْ الفتاة التي اختارها ابنها ولاالرجل الذي اختارته ابنتها المتواضعة في مطاليبها. لم تجده مناسباً.. ولكنهما اصرا على موقفيهما وفوجئت بمقاومتهما وتساءلت من اين جاءا بهذا العناد وقد ربتهما على الطاعة التامة والخضوع، فاين تعلما التمرد؟! ولم يكتفِ ابنها بالاصرار على فتاته وانما راح يكلفها مبالغ طائلة في التأثيث والتجهيز لعروسه واخيراً حفلة عرس جلست فيها مرغمة حزينة كما لو كانت في حفل تأبين، تندب حظها العاثر وتجد حصاد السنين يبعثر على الموائد.

لاول مرة احس الاب وهو يرقب تمرد الولدين، الذي فوجئ به هو الآخر، ان شيئاً من عدوى التمرد قد اصابته ومنحته الجرأة على ان يطلق بين الحين والآخر تعليقات ساخرة حول شحة الغذاء او النظام الذي لم ينحرف قط طوال هذه السنوات والحصار الذي فرض على الحياة الاجتماعية، وتلك امور كان يحافظ عليها ويتكتم.. بل كان يظهر لها رضاه احتراماً لكل ماتقوم به من اعباء.

غير ان خيط التمرد تسلل الى دمه. صارت له عينان تنظران بجرأة ماحولهما. لكأنه بدأ يرى لاول مرة جمال من يلتقي بهن من نساء سواء في الجامعة او خارجها.. ووجد في بعضهن طراوة نسمة صباحية فراح يحس بالحرمان الذي تأصل في عظامه. وهو يابس روحه، وظل حذراً، ذلك الحذر الذي جبل نفسه عليه حتى امتد ليصير غشاء يغطي عينيه واحساسه، لم تكن تعنيه النظرات الجريئة بشئ ولا الملاحظات او الاسئلة المصطنعة مع انها كانت

تغازل غروره وتملؤه بحيوية سرعان ماكان يفقدها في اللحظة التي تطأ قدميه الدار وتخيم فوق رأسه كآبة الجو المعتم ورائحة المطبخ التي ابداً تملأ البيت.

ولم تكن سمر امرأة تشبه النساء اللائي عرف. فسحرها الكامن تحت بشرتها العسلية وعينيها السود داوين الضاحكتين وشعرها الملموم الى الوراء واناقتها الفائقة تجسد امامه صورة الحرمان الذي يحسه. انها تحرك فيه شعوراً غامضاً يحفزه على الامساك بذلك السحر المتخفي. لم تكن جميلة قدر ماكانت ناعمة تتسلل الى القلب بلا اذن. ضحكتها مبهمة وحوارها طبيعي وجذاب ونظراتها مليئة بالمعنى وان كانت لاتحمل اي دليل قاطع فهي سرعان ماتهرب وكثيراً ماتبعث في نفسه اليقين بان مثل هذا السحر هو الذي كان، ولابد، وراء مأساة الخليقة برمتها.

لاول مرة احس ان طاقة الشعر تتفجر من جديد في اعماقه وان كلماتها الرقيقة التي دستها له ذات مرة وهي تعيد كتاباً كانت قد استعارته في اشعلت في نفسه الرغبة بالتعبير عن العاطفة التي جاش بها صدره فراح يخط بضعة ابيات وجدها تنطلق رغماً عنه ولكنه سرعان ماراح يقمعها تحت وطأة خجله وتزمته. ولاول مرة احس بجذوة الصراع تتوهج في داخله وتجعله يحس بقسوة الخيوط الحديدية التي تشد داخله.

تطلع الى السماء الصافية، تأمل الحركة الحرة التي تشكل هذا النظام الذي لايضارع دقته اي نظام.. وتأمل هذه الكائنات الصغيرة التي تسببت باستقلاليتها: [اوليس الانسان نجمة فوق الارض؟] همس في سره. احس باستلابه الشديد برغبته في ان يعيد لحياته الحياة.. كيف؟ تجمعت في عينيه الدموع.. انه قضاءٌ ابدي.

ـ سعيد. هل تبحث عن الموت في هذا البرد. ادخل.

صوت كصرير الجحيم اعاده الى الواقع. نهض وقد بدا يحس بالبرودة تغزوه من الداخل والخارج. داهمته رائحة خانقة بعد طراوة الهواء الخارجي. نظر الى زوجته وكأنه يراها بمنظار مكبر: انها كومة من اللحم، متجهمة الوجه، وقد وضعت امامها وعاء كبيراً راحت تقشر فيه كمية هائلة من (الطرنج) قالت انها تريد ان تعمل منها مربى.

نظر الى ساقيها الممتلئتين ونعلها المطاطي، تأمل اصابع قدميها التي حولها الجفاف الى شئ اقرب الى احجار كالحة اللون. انه يوم الجمعة، يوم العطلة العظيم، وقد دخل الليل عليهما وهي بعد في حالة المطبخ لم تغتسل وربما لن تغتسل لانها تحس بنزلة صدرية.. تأمل ثوبها القطني السميك.. ذلك الثوب الذي لايذكر متى اشترته فمنذ سنوات وهو لايراها الا به، وقد ضاق عليها فالتصق بصدرها وجسّد معالمه فبدا كل شئ مترهل فيه ثم تأمل وجهها الذي كان يوم ما يحمل بعض ملامح الجمال، لقد زال كل شئ تحت ركام الشعر الاشعث المتهدل دوماً فوق جبينها بلا انتظام وتحت ركام اللحم الذي امتلأ به.

غداً سترتدي ثوبها المخطط، وتحمل حقيبتها الكبيرة ثم تذهب الى المستشفى لتباشر عملها في الصيدلية وهي لاتحمل من العلم الا مافطمت عليه خلال دراستها الجامعية. لذا فعندما يراجعها المرضى لشراء الادوية تقدم لهم النصح فتخبرهم ان وصفة الطبيب مبالغ فيها وان عليهم الا يأخذوا حبتين بل حبة واحدة: «واسمع مني».

ويحبها المرضى الى حد كبير. فلها شعبية واسعة في المستشفى لانها تتعامل معهم بالحرص ذاته الذي جبلت عليه.

نظر اليها وهتف في اعماقه:

ـ لااريدك ايتها الانسانة اللاامرأة.. اريد امرأة.. امرأة.

احسّ ان كفيّه يابستان وشفتيه متشققتان، احسّ دواخله صحراء لم يبللها ماء منذ دهر.

ـ اذا اردت ان تتعشى فاللبن في الثلاجة وكذلك....

لم يرد عليها...

ترك المطبخ وتوجه الى مكتبه. اغلق الباب وراءه واسترخى فوق مقعده: هل بوسعه ان يكسر الطوق الذي التف حول عنقه طوال هذه السنوات. هو الذي جعل الحرية قضيته المؤرقة لايجد نفسه في نهاية الامر الا اسير غرفة صغيرة هي النافذة الحرة الوحيدة في وجوده، ليس قادراً على قهر امرأة.

ماالذي يريده على وجه الدقة؟ سؤال مقلق لاجواب له عليه عطش في الجوف واحساس غامض بالموت.

ارتمى فوق كرسيه والقى برأسه الى الوراء ومدد ساقيه. واجهته خزانة الكتب والعناوين المرصوفة دون ان يعي ماامامه. كان شيئاً آخر يدور في رأسه: ماالذي يريده بالضبط؟

سمر .. امرأة اخرى مثل النساء.. شكل جديد حسب! ربما..

ولكنها عود ثقاب قدح في حرج يابس!

من يدري.. بعد سنوات قد تتحول هي الاخرى الى كومة لحم!

اراد ان يفعل شيئاً يدفن فيه اضطرابه ويمنع عنه المواجهة.. رفع عينيه الى خزانة الكتب وحركهما بخفة فوق العناوين حتى استقرت كفه فوق احدها. سحب الكتاب على الفور وجلس يقرأ من جديد ماكتبه ايريك فروم عن «الخوف من الحرية».

بغداد ١٩٨٧

من الشعر الايطالي

للشاعر الإيطالي :
يوجينو مونتالي

ترجمة :
ياسين طه حافظ

اشجار الليمون

أصغ ، جائزة الشعراء
لا تجيئ إلا من بين نباتات غريبة الأسماء.

بالنسبة لي، أفضّل الشوارع التي تنتهي
في مهابط عشبية حيث فتى
يلتقط البندق نصف الجاف
وينال أحياناً رشفة من جعة.

الممر الصغير الذي يلتفّ على المنحدرات
ينغمر في أجمات القصب
ويتكشف في البساتين، بين جذوع اشجار الليمون.

خيرٌ لو أن احتفالية الطيور
تأخذها الزرقة وتمتصها
همهمة الغصون الودية تبدو اكثر وضوحاً
لمن يريد الاصغاء اليها.

في هواء نادراً مايتحرك
تمتلئ الحواس بأرجٍ لا يريد الانفصال عن تربته.

هنا، وبمعجزةٍ، أُخمدتْ حرب العواطف المتخالفة،
هنا، حتى نحن الفقراء
تتنزل لنا حصتنا من الثروات،
ذلكم هو الشذى الآتي من
شجرة الليمون.

تطلّع، في آماد الصمت هذه تستسلم الاشياء وتبدو كأنْ تخون
سرَّها الأزلي.

نصفها يتوقع احياناً
اكتشاف غلطة في الطبيعة،
نقطة انتهاء العالم، او القربى التي لا تنال والخيط الذي،
قد نعلق به ويضعنا أخيراً في وسط الحقيقة.
العيون تدور،
العقل يبحث عن انسجامات لا وحدة بينها في العطر المنتشر.
حين يشتد هزال النهار
وتتكون آماد الصمت،
فيرى الانسان ظلًا بشرياً مرتحلاً، يرى أبدية مُزاحة.
لكن الوهم يتلاشى، ويعود بنا الزمن لمدننا المتوهجـة، حيث لا
تظهر زرقة السماء إلا رقعاً عالية بين الجملونات.
ثم يسقط المطر، يرهق الارض،
وكآبة الشتاء تثقل السطوح،

والضوء يكبر تعيساً،
يصبُّ في الروح مرارة.

وحين يشع الليمون الاصفر
من بين اوراق شجر العصر،
خلال البوابة نصف المغلقة،
تبدأ موسيقى الوحدة الذهبية
تفيض على الصدر بأنغامها.

اخبار من موت أمياتا

(١)

تعال ايها الليل،
هياج مفرقعات الطقس الرديئ
ستعمق من الأزير الخشن لمجامع النحل.
والنمل يحفر ممرات في عوارض سقف الغرفة العامة يحيلها نشارة
ورائحة البطيخ المسحوق ترشح من الارض ودخان مهزول
يرتفع من الأكواخ الصغيرة، وبخار الوادي -
مثل نسرٍ يتسلق قمة جبلنا الشاخصة ويلوث نوافذنا، وانا أكتب لك -
هنا على هذا الجبل، في قفير النحل هذا على كرةٍ أُطلقت في فضاء.
رسالتي طوق من ورق
حينما اتفجر خلالها تكونين انت السجينة فيها.
هنا العفن ينبثق من التربة كالعشب
وقفص الكنار يغطيه صوف وسخ أخضر،
والبندق يتشقّق على قضبان النافذة.
في الخارج يهطل المطر،
هنالك أنت ايتها الاسطورة
كل اسطورة تهوي صغيرة، إذا قاربتك،
ايقونتك ذات البوابة الذهبية،
تكشف عن ثروات.

(٢)

يشع المغنيسيوم ضوءاً على القمم الخفيّة،
لكن الشوارع الضيقة في الاسفل شديد الظلمة
وقوافل الكراهة تتغلغل، حمير سود تقدح ومضاً.
انت المرشح للمشاعر القلقة والترسّبات
بناء مسودّ، فناءات متقاطعة
أعمدتها تتوسط آبار لا قرار لها
وانت تقودك أجنحة الشؤم، طيور الليل.
حفرة لا تنتهي، فجوة للكوكبات الوهاجة
وعربة الجليد : يدٌ وعذاب.
وهذه الخطوة التي تنتقل في الظلام
ينقلها الرجل الذي يمضي وحيداً،
والذي لا يرى شيئاً غير مصراع النافذة متشقق الضوء
بعيداً جداً عنه شكل النجمة
عاج فضائي ياتي عل ظلمته ليس غير،
وبرج جرس الكنيسة يطبق عينيه
في الساعة الثانية.

(٣)

هنا على هذا الجبل
ليس في العالم جباة رسوم.
فليكن الغد أشد برداً، ولتطفئ الريح الشمالية
موسيقى القداس القديم
ومعقل البرابرة ذا الحجارة الرملية.
حن لا يكون لتحسسنا تأكيد للذات
فلترجع الرياح القطبية إذن،
ولتشدنا لسلاسلنا،
سلاسل الممكن.

(٤)

اليوم همهمه الموتى الرتيبة
الرماد، والرياح المطلية بالوهج

والقطرات مستمرة تتساقط
من السقوف المتقوبة.

الزمان ماء.
المطر يمطر حروفاً سوداً ـ
فمن أي جزءمني أتيت؟
في هذه الساعة المتأخرة،
حسب ساعتي، ولا نهاتيك، نوم مفرط،
الأن.
تنهار مدينتي الصغيرة التي من قش
ويمتص القنفذ شوكة الرحمة.

أحسن بأي شئٍ خارج نفسي:
لو اني فقط ارفع ذراعي،
لقد غُيِّرَ الفعلُ، وهي قد انتثرت على البلور
ثم عادت غريبةَ الذاكرة، وتلاشت
ولم تعد أيماءتها موجهة إليّ
إن تكلمت اصغيت لصوتي مندهشاً
كما لو انهُ يتحدر الى الدائرة القصوى
او يموت في الهواء الفاني.

وهكذا في نقطة البقاء
في كآبةموت النهار
تستمر الحيرة، ثم القرف
وينهض الوادي ثانية
في اللجّة
ومن اوراق الخنشار يطلع
صوت يتقطع، وسرعان مايضيع
بين ملفات من دخان
وتكشف الأضواء الاولى اقواس المبنى.

اثنان في الأصيل

بيني وبينك تهيل العلّية
وهجاً تحت مائيّ يُزيغ
مظهر التلال ووجهكِ.

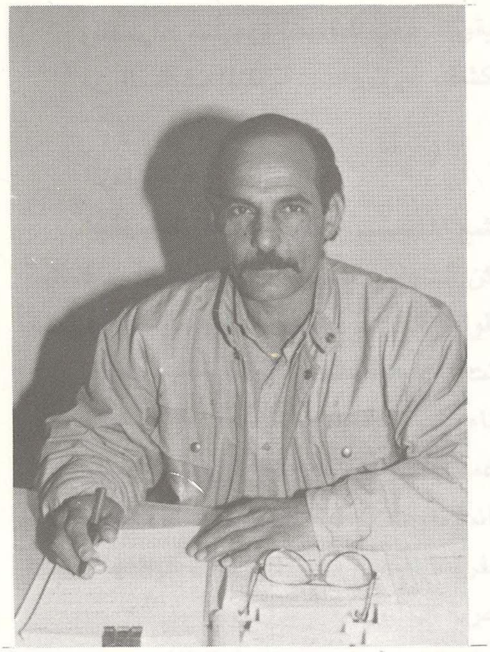
وأمام خلفية منزلقة، مقطوعة عنك، تقف كل سمةٍ من سماتك
تدخل دون ان تخلّف اثراً وتختفي،
في الوسيط الذي خدّر كل يقظة
ويطبقِ على خطواتك:

أنت معي، هنا؛ بهذا الجو
الذي جاء لكي يُجري خمود الصخور
وتلفنّي القوة الداهمة، وانا مستسلم لسحر لم اعد فيه

... كلمات
تتساقط خفيفة بيننا. انظر إليك
في الأصيل الخافت. لا ادري
إن كنت اعرفك، ما اعرفه هو
اني لم ابعد عنك، مثلما أُبعِدتُ
في عودتي المتأخرة هذه
بضع دقائق أحرقت كل شئٍ لنا :
إلا وجهين، قناعين، منقوشة
فوقهما ابتسامة.

قراءة في التجريب الشخصي

احمد خلف



يتحددُ التجريبُ في اهتمامنا الشخصي بعدم الركونِ الى شكلٍ قصصيٍ ثابتٍ يستمُد معطياته الفنيةَ من مقولاتٍ فكريةٍ جاهزةٍ، فمنذُ البداية كنتُ أميلُ الى عدمِ الاستقرارِ على شكلٍ نمطي في الكتابة، ويبدو هذا ناجمٌ عن طبيعةٍ خاصةٍ في التكوين يكشُفُ عن طفولةٍ غيرِ مستقرةٍ وفتوةٍ تجنحُ نحو الاكتشاف.. وكان كلُ شكلٍ جديدٍ في تقنيتِهِ يدفعُني الى العمل مجدداً في المحاولةِ وعدمِ التسليم بمقولات سلفية تنحو نحو التعقلِ وارضاءِ الذوق العام.

وتعليلُ ذلك يعودُ أصلاً الى المنحدرِ الاجتماعي غيرِ المحددِ وغيرِ الواضحِ الملامحِ بصورةٍ كافية، فيكونُ التطلعُ نحو المستقبلِ ضرورةً لازمةً لأولئك الكتابِ من ابناءِ الطبقاتِ شبهِ المحرومةِ او غيرِ القادرةِ على العيشِ الميسورِ.. ولنا في المؤثرِ الخارجي علةٌ وتبررٌ في التأثيرِ على نشأةِ الكاتبِ وتكوينِه، واذا كان هذا على المستوىٰ الاجتماعي فأن أحدىٰ المؤثراتِ الفنيةِ على المستوىٰ النفسي والذوقي، كانت مع روايتين أمريكيتين هما: «رجالٌ وفئران» لجون شتاينبك ورواية: «الشمس تشرق ثانيةً» لهمنغواي.. وكانت دهشتي بالاولىٰ كبيرةً، اذ وجدتُ المحتوىٰ يفضحُ بشكلٍ ساخرٍ ماقرأتُهُ من قبلُ ليوسف السباعي ومحمود تيمور وفكتور هيجو وبلزاك وكان عليّ القيامُ بالبحثِ عن كلِ ماهو جديدٍ وبعيدٍ عن السياق العامِ للشكلِ القليدي المتعَارفِ عليه. ففي ذاتِ يومٍ قَرأت قصةً غريبةً في معطياتها وبُنيتها الفنيةِ بعنوان: «ثلجٌ صامتٌ، ثلجٌ سري» هي الاخرىٰ لكاتبٍ أمريكي ـ هو كونراد ايكن تتحدثُ بلسانِ طفلٍ وكيف يتعاملُ مع عالمِه وعالمِ المحيطين من حولِه ومع الاشياءِ الدائرةِ في هذا العالمِ وكيفيةِ التصرفِ معها بعد اكتشافِها.. لقد مضىٰ على هذهِ القصةِ الغريبةِ في تقنيتها قُرابةُ العشرين عاماً ولكنها مازالت خالدةً في مخيلتي وقد علَّمتني هي وقصصٌ أخرى ترفُضُ الواقع كما هو، أنَّ كلَ شيءٍ ممكنٍ في الفن اذا كان من غيرِ الممكن تحقيقه في الواقع.. بل دفَعَني هذا التصوُر الاخيرُ خطوةً أخرىٰ نحو تجريبِ الوسائلِ المُتَاحةِ فنياً: من سيناريو وتقنيةٍ مسرحيةٍ واستفادة من الحِوار والقصيدةِ النثرية وبنفسِ المستوىٰ من الاهتمام بتيارِ الوعي وما نقرأه من مرجعياتٍ ثقافية، كالحكاياتِ الشعبية والاساطيرِ وقد نفذت بعضَ هذا في قِصةِ «تاريخ البؤس» المنشورةِ في المجموعةِ الأولىٰ «نزهة في شوارع مهجورة» وهي من نتاج ١٩٦٩، وبعدها جاءت قصةُ «الذهاب الى سدوم» وهي تنحىٰ منحىٰ سابِقتِها.. ثم برزتْ مَعَها وقبلَها قصصٌ عراقيةٌ آخرىٰ كـ «أهتمامات عراقية» لجمعة اللامي «وصهيل المارة حول العالم» لجليل القيسي «والشفيع» و «القطارات الليلية» لمحمد خضير. ذلك هو العالم الذي تنفستْ بهِ قصةُ «تاريخ البؤس»، حيث تم استخدامُ السيناريو بصورةٍ صريحةٍ

والترقيم والهوامش، أضافةً الى المُنجَزِ المسرحي من شهودٍ ودفاع ثم الاستفادةِ من قصيدةِ النثرِ لترميم الفَجَوات في بنية القِصَّة.. تُرى أكانَ ذلك في طريقهِ ليؤسس مع غيرهِ من نصوص عراقيةٍ أخرى مايُسَمّى بالنص المفتوح ذي النهاية المركبة؟ أم أن الدافعَ لأستخدامِ هذا كلِّهِ كان تعبيراً صريحاً ضدَ الميوعةِ المبتذَلَةِ في السرد القَصصي الجامد؟ لقد كانتْ الذائقة القصصيةُ تتشكلُ على هذا النحوِ الجانحِ الى تقنياتٍ تنطوي على صعوبة خاصة.. ورُبَّ قائلٍ يقول: أنَّ الجراَةَ التي كانت سائدةً في تلكَ المرحلة هي التي حتّمتْ البحثَ عن اشكالٍ متعددةٍ للقصةِ القصيرة.. ولنا أن نسألَ أيضاً: أيكفي أن يكونَ المرءُ جريئاً لِيُقَدِّمَ شكلاً مختلفاً ومغايراً لنصوصٍ مغرقَةٍ في واقعية ساذجة؟ ويُصبح الانَ من الضروري ان نتذكَّرَ بعضَ ملامح تلكَ المرحلةِ ثقافياً، حيثُ تمَّ الانجذابُ الى الاتجاهاتِ الوجوديةِ والعبثيةِ والشخصانيةِ واللامعقول وقد كان سارتر وكامو اكثرَ مغناطيسية من الاخرين، الاول بدافعِ البحثِ عن الحريةِ بأشتراطاتِها المعروفة، والثاني بتحريكِ عبثِهِ الاخلاقي، لذلك أنجذبنا وبنفسِ الحدةِ نحوَ صاحبِ «الوضعِ البشري» وكان هذا المَناخُ يعززُ لدينا طموحاً في تجاوزِ الاشكالِ الرتيبةِ، فقد كانتْ مرحلةُ بناءِ الذاتِ تتزامن مع الحاجةِ الى التجديدِ، بحيثُ كانَ مبرراً لنا أستخدامُ وسائلَ متعددةٍ، كالانتقالِ بالضمائرِ في القصةِ الواحدة الى تفتيتِ وَحْدةِ الزمن واللعب بمستوياتهِ الثلاثة، ولايستطيعُ «القاريءُ العادي» على حد تعبيرِ فرجينيا وولف. التأكدَ من لحظةِ وجودهِ الفعلي في النص، فيما اذا كان الحدث يجري في اي زمن من الازمانِ الثلاثة ويَصْعُبُ تفسيرُ هذا على اساسٍ من فوضىً عامةٍ تشملُ الجميعَ، بل هو محاولةُ البحث عن هُويةٍ قصصيةٍ تتسم بالحركة الدؤوبةِ الخاضعةِ الى بنيةِ شكلٍ متجددٍ ولقد كان ذلك متمثلاً في قصةِ «خوذة لرجل نصف ميت» حيث يجري الزمنُ فيها على مستوياتٍ ثلاثة..

وقد يقودُ البحثُ الدائمُ عن اشكالٍ متعددةٍ الى نوعٍ من ممارسةٍ شكليةٍ خارجيةٍ وهذا صحيحٌ الى حدٍ كبير، ولقد وجدنا في طريقِنا الكثيرَ من منزلقات ولُعَبِهِ الخطرةِ، بدْءاً من تجريدِ المكان من سماتِهِ المحليةِ الى تجريدِ الاشخاصِ من أسمائِهم وأستبدالِها بالضمائرِ أو الارقامِ الحسابيةِ، وفي الاخيرِ تبدو لنا القصّة وكأنها بقيت في فضاءٍ غيرِ محددِ الملامح، وخلاف هذا أيضاً، يوحي لنا الأطمئنانُ الى شكلٍ ثابتٍ مبنيٍّ مسبقاً على أفتراضاتٍ أيديولوجية هو الأخر يقودُ الى الجمود والتحنيط.. أن الوعيَ بالحالتين يعلِّلُ جرأتنا وعدمَ خوفنا ويدفعُ بنا الى مواصلةِ الاكتشافِ من خلالِ عمليةِ تجريبِ الوسائلِ وأنتقاءِ افضلِها واكثرِها ملاءمة، فقد اباحَ لنا تيارُ الوعي قدراً كافياً من الحريةِ في التعاملِ مع شخوصِ القصةِ بحيثُ لعب هذا الاكتشافُ في النصفِ الثاني من الستينيات دوراً خطيراً في تفتيت وحدةِ الزمن، ولم تسْلَم قصةٌ من قِصصِ تلكَ المرحلة الا وأتسمت بطابعِ الوعي وكان الاكتشافُ العمليُ لتيارِ الوعي في روايةِ «الامواج» لفرجينيا وولف، التي عززتْ بشكلٍ كافٍ عمليةَ الاطلاع على هذهِ التقنيةِ الجديدةَ. أن الحشوةَ المفقودة لداخليةِ البطل قد وُجدتْ. لقد كان المؤلف قبل اكتشاف تيار الوعي يفكرُ ويعملُ بدلاً عن شخوصِهِ ويرى نفسَهُ حراً في التعبيرِ حياتهم الخاصةِ والعامة، لكنهم لم يكونوا أحراراً، بل تمَّ تقيُّدُهُم بشرطٍ أخلاقي التزم بهِ المؤلفُ وقطَعهُ على نفسهِ بادارةِ الحوارِ وسردِ الحادثِ وتحديد الزمن.. لقد توّلى المؤلفُ الحوار بكل شيء مع أن أحداً لم يطلب منه ذلك.. أن تعدديةِ الاصوات ومنذُ الرباعيةِ الاسكندارانية حتى اليوم، تُشبهُ الى حدٍ كبيرٍ ماتُقَدِّمُهُ السياسةُ من معطىً ديمقراطيٍ في أن يقولَ كلُ واحدٍ كلمتَهُ. لا أن ينوبَ المؤلفُ في القولِ والفعلِ عن الجميعِ، ولقد حاولتُ في قصةٍ أخرى الاستفادة من هذا المُنْجَزِ الفني في قصة «الملائكة وحدها تعرف كل شيء» حيث تكفَّلَ شخوص هذهِ القصةِ العمليةِ الفنيةِ والمحتوى الدلالي للصوتِ الخاص بكلِ شخصيةٍ، فقد توزعتْ اصواتُ القصةِ على ثلاثةِ محاورَ صوتيةٍ كان الاولُ على لسانِ بطلةِ القصة، حيثُ تناولتْ قضيتُها في فقدانِ سلمان بن دواد وعدمِ عودتِهِ اليها، بل ذهابهِ الى جنوبِ العراق للبحثِ عن شخصيةٍ سريةٍ تملكُ من المعرفةِ بقوى التغييرِ الاجتماعي والاخلاقي، حتى بلوغِ بطلةِ القصةِ مرحلةَ اليأس، ثم عودةُ سلمان بن داود بعد يأسِهِ من العثورِ على تلك الشخصيةِ العارفةِ بأسرارِ الدنيا، وهو يروي ماعاشهُ في الماضي مع اعطاءِ ضرباتٍ سريعةٍ عن حاضرَه مع أنه كان يحدس ماسيجري لهُ في المستقبل كأن المؤلفَ الذي يتناولُ كل شئ بضميرِ الغائبِ دونَ تدخلٍ فيه فيما يجري ويسودُ وقد أصبح من الواضحِ إن ما كانَ مستقبلاً صارَ حاضراً ملموساً يدلُ على نهايةٍ دامية ومأساويةٍ لا املَ منها. نحن هنا لانستطيع التوغل في التحليلِ والكشفِ لئلا يُقالَ عنّا إننا قد تسلّمنا دوْر الناقدِ لقصتنا هذهِ أو غيرها من القصص.. ومع

اننا اليوم نعرفُ الخلط غيرَ المتعمد أحياناً بين تيارِ الوعي والتداعي في الافكار والعبارات الا اننا لاننكرُ ما اتاحَهُ لنا هذا الاكتشافُ الفني من اضافةٍ نوعيةٍ الى المُنْجَزِ القَصَصي ولقد جربتُ هذا أسوةً بالظاهرةِ التي سادتْ في النصفِ الثاني من مطلعِ الستينات وقد كتبتُ مُعظم قصصِ «منزل العرائس» تحت تاثيرِ هذا التيار وكانت ابرزُ قصتين تمثلت فيهما تجربةُ الاستفادة هما: «هنا في المكان البعيد» وقصة: «هناك تحت المطر».. ولنا في العنوانين مرتكزٌ واضحٌ واشارةٌ بيِّنة لأستفادَتِنا من تيارِ الوعي، والذي يرى فيه روبرت همفري في كتابه: «تيار الوعي والروايةِ الحديثة»: ان قِصَصَ تيارِ الوعي - بالضرورة - قضيةُ مهارةٍ فنيةٍ. اذن فالمسألةُ تكادُ تكونُ اولاً واخراً نوعاً من التمرين على الاسلوبِ الافضل. لقد جرى حديثٌ طويلٌ حولَ نقطة مهمةً من الاشكالاتِ الفنيةِ المعروفةِ لدينا الأن. ونعني بها عملية الفصلِ بين المؤلفِ وأثرِهِ أو مُنجَزِهِ القصصي، فالافتراضُ القائلُ بحدثِ المؤلفِ ينطوي على ضرورةِ الفصلِ بينَ الشيء وخالِقه ليدَعَهُ حراً دونَ تدخلٍ في صَيرورتِهِ وحياتِهِ، ولقد جربتُ ذلكَ في عددٍ من قصصِ المعركة وكان ذلك واضحاً في قصةِ «الحافة» و «قنبلة في يدي رجل» و «أفتراض مايحدث عادةً». واذا كان لابد للتمثلِ الانصعِ أن يكونَ فقد كانَ في قصةِ «الحافة» التي أمتثلتْ لضرورةِ الفصلِ الفني التي وجد فيها الدكتور محسن الموسوي في كتابه «المرئي والمتخَيَّل» بأنها اتاحتْ لصوتِ القاصِ أن يتوحَّدَ بصوتِ البطل في التأمُّلِ والاسترجاعِ والتنويعِ على زاويتي الصوتِ والمتكلم في بنيةٍ مضغوطةٍ اعتمدتْ التقابُلَ والتضادَ والمفردةَ المصقولةَ الحادة. أن بداياتِ الكاتبِ تلعبُ دوراً مهماً في محصِّلةِ مايكتب في مرحلةِ البلوغ، واذا تيسَّرَ لي كتابةُ قصةِ «الذهاب الى سدوم» و «تاريخ البؤس» تحت تأثيرِ ذلك المَناخِ الاسطوري الذي سادَ في المطلع الثاني من الستينات. فأن القصةَ الاولى من مجموعة «القادمِ البعيد» قادتني هي الاخرى نحو مَناخٍ جديدٍ يلتزمُ التوترَ والشدَ والترددَ والحذفَ والمباغتةَ ليُدِلِلَ هذا الذي نقرؤهُ في «قصة آخر الزمان اول الزمان» والقصص التاليةِ لها على حدوثِ جريمةٍ ما، في مكانٍ ما من هذا العالم الذي هو في حقيقتِهِ ليسَ بعيداً عنا بل من الجائزِ جداً أن يكونَ هذا العالَم من صَنع أيدينا وقد ساهَمْنا بشكلٍ او بآخر في تردّيه، كلُ ذلك يَتِمُ في مَنَاخٍ أسطوريٍ يَمَسُّ الواقعَ مساً جارحاً ومؤذياً حتى ليَكَادُ أن ياخُذَ من طينته الصُلْبةِ ويُشكِلُ عجينةً متجانسةً لتكشفَ عن الخللِ الروحي فيه وبُطلانهِ وقَسوتِهِ وبنفس الوَجَعِ الممض كتبتُ قصتي «سبع سنبلات» و «الملائكة وحدها تعرِفُ كل شيء»

وفي الحديثِ عن التجريبِ الشخصي والاستفادةِ من معطياتِهِ، لاأبدو منعزلاً عن بقيةِ زملائي من كتابِ القصةِ ولستُ منكفئاً على نفسي بحيث أضعُ بيني وبينهم نوعاً من الزجاجِ المعتم، بل أن عالمي القصصي في حالةِ حوارٍ شفاف مع مايكتُبونَ ومايُنتجونَ وإن ظلتْ لكل واحدٍ منا خصائصُهُ الذاتيةُ وملامِحُهُ التي تدل على صوتِهِ الخاص.

الصورة الفنية
في شعر بدر شاكر السياب

د . ابراهيم جنداري

كلية الآداب. جامعة الموصل

١ ـ في الصورة الفنية:

مما لاشك فيه ان الصورة ليست وليدة عصر معين، أدت الى ظهورها مواصفات ذلك العصر وانتهت بانتهاء تلك المواصفات. فقد رافقت حياة الانسان، وفي كل الفترات الزمنية التي ازدهر فيها الشعر، ازدهرت الصورة، والتي شاخ فيها الشعر وشحب، شاخت الصورة وشحبت.

ولقد حظيت الصورة الفنية باهتمام الشعراء العرب منذ أمد بعيد، اذ زخر الشعر العربي قبل الاسلام بالصور، والشاعر يبدو لافراطه في التصوير، انه لاغاية له سوى التقاط الصور، ورصفها بعضها الى جانب البعض الاخر، حتى لكأنه «لا يصنع قصيدة وانما يصنع تمثالا، فهو يستوفي ما يصنعه بجميع اجزائه وتفاصيله الدقيقة» .

ولم تنطفيء جذوة الصورة في شعرنا الاسلامي والاموي والعباسي[٢].

ولقد استأثرت الصورة الفنية بولع رواد الشعر الحديث الذين «تخففوا من قيود الوزن والقافية وغامروا بالتفريط بما تقدمه الموسيقى التقليدية من مزايا شكلية كانت قد تأصلت في أذواق قرائهم ونقادهم غالباً» . والصورة الفنية في الشعر الحديث كما هي في الشعر القديم، الا ان طريقة استخدامها فيهما تختلف، اذ لا يمكن ان يتفق شاعران على طريقة استخدامهما الصور وطريقة الاستفادة منها، لذا تبدو صور بعض الشعراء نبت عصرها ونبت لحظتها بعد مضي فترة قصيرة عليها، بينما يبدو القسم الاخر حيّاً على مدى قرون طويلة، يحمل حرارة الشعر وحرارة الدقة والكثافة الرمزية وحرارة الحياة التي تعيد الصورة ـ في أدق معانيها ـ تكثيفاً لها بحدود ما تستطيع هذه الصورة على التكثيف.

ولم يستطع الشاعر الحديث ان يتجنب تتابع الصور، لكن طريقة استخدامه لهذه الصور المتتابعة تختلف اختلافاً كبيراً، اذ اصبح يهتم بترابط تلك الصور بنفس القدر الذي يوليه لتتابعها وتدفقها.

ان هذا التتابع الشديد والسريع في الصور لدى الشاعر الحديث فضلاً عن ذلك التصميم الوعي، في دفع تلك الصور كلها، لخدمة غاية بذاتها يجعل القصيدة مثقلة ـ في بعض الأحيان ـ بالترهل والتعب بعد أن كان يريد لها ان تكون كلها صورة أكبر لشيء أكبر في الحياة، عندها يفع الشاعر الحديث في اشكال من نوع جديد، هو العجز عن نقل بعض سمات الواقع، وتكون هناك هوة عميقة بينه وبين هذا الواقع، الذي اراد له ان ينعكس بدقة في قصيدته فتصبح الصورة بذلك «قوة سلبية تحجب عنا الواقع وتغلق ابوابه دوننا» .

اذن يظهر الاشكال في طريقة استخدام الصورة وليس في شكل القصيدة والأشكال الأكثر خطورة هو ان بحثنا دائماً عن الصورة، داخل الشعر، كبحثنا عن الشعر داخل نسيج الحياة المعقد، وهذا ما يجعل تعاملنا مع الشعر أولاً ومع الصورة ثانياً، تعاملا سطحياً في اغلب الاحيان، بحيث تفقد الكثير من القصائد العظيمة شيئاً من عظمتها امام بحثنا الدؤوب عن الصور فقط والتوقف عند عدّ هذه الصور، ومدى ترابطها مع بعضها خارج ترابط القصيدة كلها، ونحن بذلك ننسى ان القصيدة العظيمة لم تتغلب على تجربة الزمن بفضل ما فيها من الصور، بل بفضل

الرؤية الاصيلة التي تحتضنها وتوجهها.

ان الصور قد تفيد في تماسك القصيدة، تماسكاً فنياً جميلاً لكنها في الوقت نفسه قد تدفع بالقصيدة نحو الاتساع المرضي الذي لاوجود فيه لرؤية الفنان، الشاعر وابعاد هذه الرؤية. فالصورة «رسم قوامه الكلمات المشحونة بالاحساس والعاطفة» .

وقد تفلح الصور وفي احيان قليلة في ايصال تلك الرؤية على حساب وحدة القصيدة ونموها وترابطها وتماسكها كوحدة واحدة لاسبيل الى أخذها كمفردات باردة أو صور جاهزة يلمها خيط واحد من نفس حزين أو فرح أو كبرياء أو توجع «فليست النفس طائفة من الانطباعات والصور والافكار الباردة الميتة الفارغة» . لذا فان للصورة أولوية وأهمية، وهي وسيلة يستخدمها الشاعر، وليست غاية للشاعر والقصيدة، والبحث يجب ان يكون عن الغاية وليس عن الوسيلة، عن الكون الشعري في الشعر وليس عن الصورة في القصيدة. والكون الشعري جديد دائماً واكتشاف يضاف الى الاكتشافات التي لايزال الشعر يتناولها دوماً دون توقف، هنا يكون للصورة الفنية دور ومجال حيوي تستطيع ان تملأه، لان ميزة الصورة الخصبة «انها تستطيع ان تشع في كل اتجاه وان تسمح لك باستكناه المزيد من المعاني كلما أوغلت معها بحسك، انها صورة معطاء تكشف عن الجديد دائماً» .

ولاخلاف في الصورة الجديد هي التي تكشف عن الجديد دائماً، لكن ليس بطريقة ميكانيكية، بحيث تتمسك بما تفرزه الحضارة من ظواهر، وعلاقات جديدة وعقد، بقدر ما هي تلك الامكانية المتوفرة فيها ـ كوسيلة ـ وكشعور مستقر في الذاكرة يرتبط بالمشاعر الاخرى ويعدّل منها. وهي الشكل المادي لهذه المشاعر ـ الشكل الشعري ـ شكل القصيدة التي تعتمد اساساً حتى في اختيار الصور على التعبير عن مختلف المشاعر الانسانية المتناقضة التي تستطيع القصيدة ان تنقلها ضمن ما تحتاج اليه من صور. ان الصورة تنمو بداخل الشاعر مع نمو القصيدة ذاتها، حيث لاتوجد صورة جاهزة يمكن رصفها ضمن القصيدة للتعبير عن المشاعر، بل تخضع الصورة لطبيعة الشعور الكامن في نفس الشاعر. فما هي فائدة الصورة الجاهزة اذا لم تكن نابعة من صميم مشاعر وعواطف الشاعر؟

ان الصورة الجاهزة لاتمكننا من الخوض في اعماق التجربة الانسانية. انها صورة لتجربة انسان آخر، اما الصورة التي تنمو مع القصيدة، الصورة التي هي التجربة الانسانية أو احدى أدوات التعبير عنها. هي الصورة «التي تتيح لنا ان نمتلك الاشياء امتلاكاً تاماً، فهي من هذه الناحية الاشياء ذاتها، وليست لمحة أو اشارة تعبر فوقها أو عليها» .

وامتلاك الاشياء يعني النفاذ الى حقيقتها. وعلى الرغم من عدم وجود قيمة أبدية وثابتة فان هذه الصورة ستكون ذات وهج حاد وعنيف في الكشف والتوغل بعيداً. في الجدة والقوة من حيث تناولها للمشاعر الانسانية.

ان الاشياء موجودة في الكون، وفي ذهن الشاعر وذاكرته وشعوره، لكن ايجاد علاقة بين هذه الاشياء وبين حالة الشاعر النفسية، بينها وبين بعض، علاقة اساسية ذات ابعاد أخرى غير الظاهر منها هي مهمة القصيدة او مهمة الصورة في القصيدة، وهذه المهمة بالغة الدقة، ومتعبة غاية التعب. فالسهولة في التعامل مع الاشياء من أخطر الامور التي تعاني منها الصورة، والتعبير عن هذه الاشياء اتخذ مساراً أزلياً، تأتي الصورة لتغيره، أي تغير نظام التعبير عن هذه الاشياء. وللموهبة دور اساس وجوهري في اعطاء الصورة هذه الشمولية، وهذه المرونة، والقدرة على التوغل في اعماق الحياة الانسانية المستقرة في ذاكرة وشعور الفنان ـ الشاعر ـ اي ان الصورة لايمكن ان تأتي بالمصادفة وبصورة اعتباطية.

والصورة التي تأتي عن طريق المصادفة، قد لاتخلو من ذلك البريق الاخاذ الذي لا يلبث أن يخبو في اللحظات الأولى. «ان الصورة تنشأ آناً بعد تدبر واع، وتبزغ آناً بلا مكابدة أو مجاهدة، لكن الشاعر في الحالتين يحتاج الى توازن مرجو» .

ان الصورة الآن أوسع بكثير من مجرد التشبيه أو الاستعارة، غير انها ليست مقطوعة الصلة بينهما، فهي تأتي احياناً على شكل تشبيه سريع ولكنه عميق، أو بشكل استعارة سريعة أيضاً لكنها ذات دلالة عميقة. «فقد يصل التشبيه أو تصل الاستعارة في بعض الاحيان الى درجة من الخصب والامتلاء والعمق الى جانب الأصالة والابداع بحيث تمثل الصورة وتؤدي دورها، غير ان الصورة وان تمثلت في التشبيه الخصب والاستعارة الذكية ما تزال لها وسائل أخرى تتحقق بها ومن خلالها» . ومهما بدت الفواصل مبهمة بين الصورة وبين التشبيه، تظل حقيقة ثابتة هي ان الصورة غير التشبيه، وغير الاستعارة، فاللصورة وسائلها الخاصة، وقد تكون من بين هذه الوسائل الاستعارة وهي قد تستفيد من الاستعارة والتشبيه للوصول الى الكمال المنشود في ان تكون المدخل للطريقة المثلى للتعامل مع الاشياء. اما التشبيه فقد لايستفيد من الصورة، وكذلك الاستعارة بل في حالة بلوغ أي منهما مبلغاً من النضج

والدقة فانهما يعتبران الى حد ما صوراً تشبيهية أو صوراً استعارية «فالتشبيه يجمع بين طرفين محسوسين، انه يبقى على الجسر الممدود بين الاشياء فهو لذلك ابتعاد عن العالم، اما الصورة فتهدم هذا الجسر، لانها توحد بين الاشياء، وهي اذ تتيح الوحدة مع العالم تتيح امتلاكه» . والتضمين الموجز هو وسيلة الصورة لهذا الامتلاك، كما ان التكثيف هو سبيل الشاعر للتخلص من اي فائض أو اطالة تثقل القصيدة وتتعبها، وقد يلجأ الشاعر الى «عملية التكثيف الزماني والمكاني في تشكيل الصورة، وقد يستغل رواسب الصورة الشعبية التي تنقلها القصص بعد ان يضيف اليها من عنده بعض الألوان، وقد يستمد الصورة كما هي من تراث الانسانية الزاخر والمستقر في الضمائر وفي اي من هذه الحالات يعبر الشاعر عن نهج جديد في تشكيل الصورة الشعرية ووعي سليم بدورها الفني» .

اما عملية التكثيف (الزماني والمكاني) أو استغلال (رواسب الصورة الشعبية) فهي وسائل ممكنة يستغلها الشاعر لزيادة قدراته الذاتية، للتعبير عن النهج الجديد والطريقة الخاصة به، والتي تميزه عن غيره من الشعراء عند تشكيل الصورة، فالصورة ليست واحدة في الشعر القديم والحديث، على الرغم من انها خاضعة لنفس العوامل النفسية والحضارية التي تتنازع الشاعر.

هناك دائماً نهج جديد في الشعر، وفي تشكيل الصورة، وهناك دائماً فهم سليم لهذا الدور الفني والقدرات الكامنة في الصورة الشعرية وامكانياتها على جعل القصيدة ذات رؤى خلاقة وكشوفات جديدة.

وعملية الخلق الفني لحظة خاصة، يصبح فيها الشاعر داخل عزلته، داخل وحدته، حيث يعيش انفصالاً تاماً عن العالم الخارجي، وينشغل تماماً داخل عالمه، لان الشاعر عندما يندمج في عملية الخلق الفني «يصبح غريباً عن العالم الخارجي، ويدخل في عالمه الحقيقي حيث تتحرر تجارب الحياة العملية المادية عنده من سيطرة المكان والزمان لتتجمع وتتشكل في علاقات وصور جديدة». هذا العالم الذي يتسع لكل التجارب الانسانية التي تذوب جميعاً وتمتزج بوجدانه وتتدفق عبر القصيدة صوراً وتشبيهات واستعارات تشكل بمجموعها العمل الفني الذي يكون وليد هذه العزلة والوحدة والانفصال التام، وفي هذه الحالة يكون الشاعر بمنأى عن ابتزاز الصور السابقة، لانه استطاع ان يستغل لحظة الخلق هذه التي حققت له انفصالاً تاماً عن كل الصور الشعرية بحدودها المادية الصارمة أجل انها لحظة الشعر لحظة الخلق والاستغراق التام في هذه اللحظة التي تكون بمثابة اشارة حادة يتمسك بها الشاعر ولا يغادرها حتى يقول ما يريد داخل القصيدة، وتكون الصورة بهذا الشكل ضمن امكانيات الاستفادة منها في منأى عن ارهاقها بغايات كبيرة وبالتالي تجاوز السطح للغوص في الاشياء لكي نرى العالم في حيوية ونتحد معه.

والاتحاد مع حيوية العالم وطاقاته يتم من خلال البحث عن الكون الشعري من خلال الصورة ودلالتها وليس من خلال البحث عنها او عن الفكرة او الشعور. ان تفسير الصورة يوفق في اداء مهمته لو ابتدأنا مباشرة في التعامل معها من حيث علاقتها بسياق خاص وبلغة خاصة.

ان الكون الشعري يحتوي على كل هذه الجوانب، الصورة والفكرة، لذا فان البحث عن الكون الشعري هو البحث عن الصورة وعن دلالاتها وعن الفكرة والشعور، فليس الأثر مجرد انعكاس او رسم وانما هو فتح وخلق. ونتعرف على الصورة بما فيها من قدرة على الكشف والصيرورة وبلا محدوديتها، فهي تتضمن وجود التشابه والتضاد في آن»

السياب والصورة الفنية:ـ

لقد اصابت حركة التجديد في الشعر العربي، في تناولها للهموم الانسانية ومواضيع الحياة المختلفة، الصورة الفنية في الصميم من حيث طريقة الاستعمال واستخدامها في تكوينات القصيدة الحديثة التي تجاوزت العديد من مقومات القصيدة القديمة، ودفعت بالصورة الى مجالات أكثر سعة وعمقاً وبعد أن كانت هذه الصورة ـ في بعض الاحيان عبارة عن بدايات او مداخل لابد منها للوصول الى الموضوع الرئيس.

ولما كان السياب واحداً من ابرز المجددين في الشعر العربي الحديث ورائداً من رواد حركته، فان مسيرته الشعرية هي مسيرة الشعر العربي الحديث، وان ملامح القصيدة الحديثة وتطوراتها والآفاق التي استشرفتها مدينة الى جهوده وقدراته الفذة على التجديد الهادىء والعميق، بحيث اصبحت القصيدة الحديثة بعد مضي هذه الفترة تشير بشكل او بآخر الى انها ما زالت اسيرة تلك التغيرات التي احدثها السياب مع اضافات بسيطة أخرى ومجالات جديدة اقحمت نفسها فيها.

وقد تكون طريقة التعبير بالصور هي السمة الظاهرة على شعره من سمات الحداثة والتجديد، وهي (الشكل) الجديد الذي استطاع ان يبدع فيه ويرتفع بالقصيدة الى رؤية جيدة لتعبر عما يجيش في نفسه من مشاعر وعقد واشكالات حياتية بالغة الدقة،



السياب

وهو لايكتفي بصورة واحدة في القصيدة، انما يعمد الى ايجاد ذلك الترابط بين الصور المتتالية المتدفقة ترابطاً «ينشيء في الذهن اطاراً لما يريد ان يقوله الشاعر» ـ وبقدر ما كان السياب جاداً في أن تكون القصيدة لديه مجموعة من الصور المترابطة، فانه كان يلجأ وبطريقة بسيطة الى التشكيل (الحسي) عبر صور مرئية تحمل الوانها الحقيقية التي تناولها السياب بمباشرة واضحة ليدلل على ان قيمتها اللونية الحقيقية يمكن ان تكون داخل (تشكيل الصورة) وذات أبعاد حسيّة لها مساس مباشر وحقيقي مع نفسية الشاعر ومتاعبه. فاللون الاحمر عند السياب له دلالات واضحة فكيف يستطيع ان يتنكر للقيم اللونية وان كانت متعبة بطرح مباشر ووحشي؟ انه لون الدم الذي طالما شاهده السياب عبر سنوات مرضه الطويل، وهو لون القصائد والافكار التي حملها ردحاً طويلاً من الزمن. وهو لون الشمس الآفلة للمغيب شمس حياته الحقيقية التي تثيره دائماً كلما اقتربت من المغيب.

وكذلك الحال بالنسبة للون الأصفر، الذي كان السياب يملك مقدرة فنية عالية في أن يجعل المرء ـ القاريء ـ يقف منحازاً الى هذا اللون او ضده لما يثير من قرف في نفسه.

وفي القصيدة الواحدة للسياب، بل في المقطع الشعري الواحد، لانقع على صورة منفردة او ناشزة عن مجمل اللون العام للقصيدة او للمقطع، انما يكون هذا اللون خيطاً رفيعاً من مزيج عجيب ومركب، لون عام يقود الى بلوغ مشارف هموم هذا الشاعر وبرمه بالحياة. ان السياب يلجأ الى التعبير بالصورة دون ان يقع في مزالق تنافر الصور وتشتتها، بل انه من خلال وعيه لضرورة ايجاد ذلك الترابط العميق بين مجموع الصور في القصيدة ينتهي به الحال دائماً الى الوصول الى لون عام يمنح مشاعره وعواطفه عفوية متدفقة تنساب عبر الوان عديدة في القصيدة الواحدة، حتى تبلغ هذه القصيدة حد التعبير عن نفسيته بدقة، تلك النفسية المضطربة والمستسلمة احياناً. ذات الرنين الشاكي والموجع، وعبر الوان القصيدة يمكن التعرف على الوضع النفسي للسياب وازماته. فحياته لاتختلف عن شعره، انها قصيدة ملونة كتبها الشاعر في سني عمره القصير، تلك الحياة المخضبة بالدم الاحمر وبالاسرة البيضاء والادوية الصفراء والزرقة الهادئة لبويب وسماء جيكور. ان هذه الميزة وان بدت غير ذات تأثير بالنسبة لحركة التجديد فانها تعطي للباحثين يقيناً بأن «شعر السياب ليس أكثر من حياته او أبعد منها، انه يلبس حدودها فليس شعره حياة ثانية»

وليس غريبا أن يأتي شعر السياب على شكل صور شعرية مترابطة، وان تأتي هذه الصور واسعة ومتعددة الجوانب، لان الكثير من الاشياء المادية ادركتها حواس السياب، وساعدته على ان يستمد منها صوره بحساسيته الفريدة، «وهي غالباً صور أصلية في جدتها واستعمالاتها التمثيلية او الرمزية وتحفظ لشعر السياب حيويته ببساطتها الاخاذة حينا، وقدرته على صدم القارئ ومفاجأته حينا آخر، وبتدفقها في كل الاحوال» .

وأهم سمات شعر السياب تجلت في صوره الملونة، سمات البساطة والعفوية والتدفق الزاخر والتلقائية والازدحام الرائع في صوره اللونية المرئية، وسمات المثالية المطلقة ـ احياناً ـ والتوجع الذاتي المطلق، والايحاء من خلال كل الاشياء التي تؤثر على ذهنه بأن العالم هو السياب وحده عليلاً كالنسيم، رائقاً كالعسل، او مستوحشاً مكفهراً كليل من ليالي العراق القديمة، وليس في ذلك عجب وهو ابن البصرة والانهار وغابات النخيل والاشرعة والنوارس، ابن الريف الهادئ المسحوق بين طيبته البدوية الأصيلة وبين منجزات صناعية وعوالم حديثة مرعبة. وليس السياب شاعراً انتقائياً ينتظر أن تقع عينه على منظر طبيعي اخّاذ يستحوذ عليه ويسطره في قصيدة او يضمنه في صورة من الصور، لان السياب منذ بداياته المبكرة احب الريف حباً لافكاك منه واتخذه مادة لكل شعره واستمد منه كل صوره واستعاراته وتشبيهاته ورموزه. بين بدر وبين الريف وجيكور وبويب والبصرة والصحراء والرمل والملح علاقة عاطفية عميقة، جعلت منه ابناً حقيقياً لهذه الاشياء، وجعلتها مادة سهلة يستمد منها ما يشاء من صور شعرية عميقة تضرب بعيداً في نفسه المرهفة. وبقدر ما

كان بدر مالكاً لناصية اللغة والاداء، كان متمكناً بلا حدود من عالمه الريفي الجميل هذا.

ان ضجيج الالفاظ وحشد الالوان وتزاحم الصور وتدفق الاستعارات والتشبيهات والرموز كلها ميزات واضحة تغطي جنوح السياب المثالي والسطحي في تناول المسائل الاجتماعية المعقدة، واحلامه في سعادة عامة للبشر مثالية متعبة وساذجة، غير أن السياب مهما حشد من صور واستعارات ووسائل تلوينية اخرى فانه يتجه بهذا الحشد الى (الرمز الواحد) في القصيدة الذي يصبح هدفاً لكل عناصر القصيدة الأخرى.

ويبدو القول بأن القصيدة تعتمد على مجموعة من الرموز، بصورة توحي بأن الحداثة والتجديد يقاسان بمقدار ما موجود في القصيدة من رموز، وتوحي.أيضاً بأن السياب عندما يلجأ الى الرمز الواحد، مسخراً كل عناصر القصيدة لهذا الرمز فانه يعاني عجزاً. مثل هذا القول يتناسى ان السياب رائد كبير من رواد حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر، وان ريادته لاتعني انه اعطى الشكل الافضل والنموذج النهائي للقصيدة الحديثة.

ان الاضافات وعناصر التجديد في القصيدة الحديثة لاتزال تتوافد حتى اليوم ودون انقطاع. ولا يعني هذا ان السياب لكونه تمسك بالرمز قد بخل على القصيدة الحديثة، ولا يعني ان الاضافات التجديدية التي طرأت على القصيدة بعد السياب الغاء لأهم مميزات شعره وتعدد الرموز في القصيدة الحديثة الذي اعقب السياب او عاصره لايعني انه ذو اثر محدود. والريادة لاتعني اختراع شكل نهائي للقصيدة. انما هي في أشمل معنى لها الخروج على الشكل التقليدي القديم لها، والغاء عنصر من عناصرها على الاقل، حيث تأتي اجيال اخرى من الشعراء، تلغي وتضيف، وتعيد وتبني، بحيث يظل السياب في موقعه الاصيل موقع الرائد لحركة التجديد التي تمتد فيما بعد لتشمل كل الشعراء المجيدين.

ان قدرة السياب تتجلى واضحة، اثناء استعانته بالاستعارات، فهو يرتفع بها من ماديتها الجافة وحدودها الثابتة الى مستوى غنائي صاف ذي رنين أخاذ، يطل منه التراث الشعري الضخم الي ظل السياب يتعامل معه بصدق، وتطل منه روح التمرد الخفية على هذا التراث الموجودة في نفس لشاعر. ولم يتجاوز السياب جميع المفردات الميتة والمحنطة، ومرد ذلك انه ذلك الريفي البسيط المشدود تماماً بالطبيعة، وذلك المصور الواضح المجهد بين العديد من الالوان، والذي لايريد ان يفلت منه لون، وقصائده المزدحمة بالصور والحشود الكثيفة من الاستعارات، وذلك المثالي الخاضع لسطوة التراث الشعري القديم، وذي التحصيل الاكاديمي الصرف. لم يستطع حتى في أقوى قصائده وانضجها ان يتخلص من هذه المفردات لانها جزء من تكوينه النفسي والثقافي وافاقه الشعرية. لقد ظل السياب يستخدم اللفظة الميتة المحنطة مثل (الأبيد، الربد، الدمن، غيلة، اللحود، الرغام، الجوزاء)، كذلك ظلت المجازات القديمة التي استهلكت واستنفدت كل قدراتها على الاحياء والتعبير، حتى على يد السياب نفسه وضمن صوره، فظلت، مجازات مثل (ليل السهاد، ظلمات الموت، منى روحي، ليل قلبي) تتكرر في قصائده باستمرار. والحاح، دون ان يفطن الى ان هذه المجازات المبتذلة تخل ببناء القصيدة وموسيقاها المنسابة كانسياب جيكور. هذا اذا تجاوزنا القلة القليلة من الصبور الشعرية غير الموفقة فان السياب أبن اصيل وبار للتراث العربي القديم، وللريف العراقي النقي، ورياح التغيير الآتية من الشعر الانكليزي وهو يتوزع على هذه المحاور الثلاثة ويستمد كل صوره ومفرداته واستعاراته ورموزه من هذه المؤثرات الرئيسة.

تطور الصورة الفنية في شعره:ـ

كانت نفس السياب تنطوي على حرمان كبير مكتوم، تنم عنه عاطفة رقيقة حزينة، واحساس دائم بالاستعداد لحب امرأة بعيدة. وكانت تلك البيئة المثقلة بالحرمان والتقاليد التي تتعب وجدانه وقلبه، تعزز احساسه بالعجز فيلوذ بالانطواء، ويلّح بالشكوى فيتبدى حرمانه في حنينه المتواصل الى جسد امرأة:

«حسناء يلهبُ عُريُها ظمأي فأكاد اشرب ذلك العُريْا
واكاد احطمه، فتحطمني عينان جائعتان كالدنيا»

وتتكاثف لهفة السياب الى المرأة، الى حنانها ودفئها بعد ان كان حنينه الى جسدها. وتظل الشكوى المرأة نفسها. التهيؤ المكابر والصريح نفسه احيانا للوقوع في احضان المرأة وما تمنحه هذه الاحضان من دفء:

«لاتزيديه لوعة فهو يلقاك، لينسى لديك بعض اكتئابه
قربي مقلتيك من وجهه الذاوي، ترى في الشحوب انتحابه»

وقد اصبح السياب، اسير هذا الحنين، وضحية لهذا الحرمان في اغلب قصائده، حتى اعتاد وكلما بدأ قصيدة من قصائده ان ينساق الى الاستعانة بذكرياته عبر غزل رقيق يضج بالشكوى والحنين أيّا كان موضوع القصيدة ودونما روابط نفسية عميقة، بحيث لايلتفت السياب في احيان كثيرة الى ضرورة التمهيد للنقلة من حالته النفسية المعتادة الى الغزل او بالعكس،

فنراه ينتقل فجأة من الحديث عن الموت ومناجاته، ومحاكمة الحياة الصعبة غير الميسورة الى الغزل الذي يتلألأ في عيني امرأة من اجلها يدعو الموت الى الرحيل.

ولكي يقنعنا السياب او يقنع نفسه باستحضار المناخات التي اوجعت وجدانه فانه يرسم لنا (ديكورات) يبدو فيها الحدث سائداً في اللوحة كما في قصيدة (رئة تتمزق) ولايبدو السياب من خلال قصائده الا ولعاً بالصور حداً يقترب من الأيغال. فقصائده لوحات يتعاشق من خلالها الحسي بالشعوري، وتظل لوحاته التصويرية متناسقة في ايقاع هادىء عميق، لايؤثر فيها ما يقحمه عليها الشاعر من اضافات غنائية مباشرة تثقل القصيدة، غير ان هذه الاضافات وصفة الحشو المتعب بدأت تختفي من قصائده شيئاً فشيئاً حتى أصبحت هذه القصائد مستقرة هادئة تتسلسل فيها اللوحات بانتظام كما في (مدينة بلا مطر) و (في انتظار رسالة) و (المعبد الغريق) و (سلوى) واصبحت لوحات السياب وصوره «ذات تأثير نفسي مباشر يستثير القارىء وتجاوبه المباشر» . ذلك ان صور السياب ملتقطة من الواقع، صور علقت بذاكرة الشاعر وبوجدانه ومزاجه الشعري، كما في قصيدة (السوق القديم) التي يسترجع فيها مشاهد من سوق الرمادي القديم، وقناطره المتعددة، ومن خلالها يسترجع بعض ذكرياته عن ليالي الجنوب وعناق الحبيبة بطريقة يتداخل فيها الماضي بالحاضر تداخلاً صميمياً.

ولعل مما يعطي هذه القصيدة قوتها الايحائية الواضحة «نظم التشبيهات والاستعارات في نسيج مترابط من الانطباعات الصورية» . وفي هذه القصيدة بالذات استحالت الصورة الى مشهد واقعي مجموع باجزاء متناثرة، متضافرة خلقها انفعال يعانيه الشاعر لحظة الكتابة وان بالعديد من التشبيهات والاستعارات:

«وتناثر الضوء الضئيل على البضائع كالغبار/ يرمي الظلال على الظلال كأنها اللحن الرتيب/ وبريق الوان المغيب الباردات، على الجدار/ بين الرفوف الرازحات كأنها سحب المغيب/» .

وعبر هذه التشبيهات التي تتناغم منذ بداية القصيدة، استطاع الشاعر ان يسترجع ذكرياته دون أن يخل بهذا النسيج الجيل والتدفق المتناسق لتلك الصور الحسية. ان الصورة عند السياب يمكن اخذها مجزأة دون ان تبدو مبتورة، وان اللقطة تدل على انه كان يملك عين الشاعر التي تتجاوز السطح لتتعامل مع جوهر الاشياء ومع علاقة الاشياء بعضها ببعض. فالمتلقي ازاء شعر السياب يلتقي اللوحات الكاملة او الصور او المقاطع ويشعر انه قبالة تشكيلات اثمرتها قصائد مستقلة.

ويتهيأ للبحث ان ميزة الجمال في شعر السياب هي صوره الفنية، وميزة هذه الصور تكمن في استثمار الطاقة الحسية الكامنة في الأشياء... فمن خلال هذه الطاقة تتبادل الازمنة مواقعها، والاحداث تسلسلها والمعاني دلالالتها ولهذا تبدو صور السياب في اغلبها منفتحة النهايات وتملك دائماً تلك المرونة التي تتيح له استرجاع الماضي من خلال انفعاله الشديد بالحاضر. صور السياب فيها القدرة الفائقة على ايقاظ ذكريات الماضي وهذا يعني انه ليس شاعر لحظة على الرغم من انه يبدو في قصائد عديدة بانفعال آني وسريع، لكنه كان دائما ممسكاً بهذا الرباط الذي يشده الى الماضي:

«في ليالي الخريف/ حين اصغي وقد مات حتى الحفيف/ والهواء/

تعزف الامسيات البعاد/ في اكتئاب يثير البكاء/ شهرزاد/

في خيالي فيطغى عليَّ الحنين/ أين كنا؟! أما تذكرين/ أين كنا؟ ما تذكرين المساء؟!» .

وفي قصيدة (سجين) يستمد صوره من حاله الراهنة، من السجن ومن آثاره على نفسه وما يوحي اليه من خلال المشاهد الحسيّة. السراج الحزين، والارتعاش الرتيب وحيرة الأوجه الجائعات والجدار الرهيب، وطول الانتظار، والعجز عن الفرار واستحالته والخيبة المريرة وصليل القيود، وانين الرياح وقهقهة الموت ورنين الساعة القاسية، والرغبة الجامحة في الهرب الى الحياة، الى خارج هذا السجن الشديد العتمة والقسوة والظلال، والرغبة في الفرار من قبضة الأب، قبضة ذراعيه التي تمثل التقاليد القائمة التي تمسك بتلابيب الشاعر وتحصي عليه انفاسه، تماماً كما يفعل السجن بكل مكوناته، ومردودات هذه المكونات:ـ

ذراعاً أبي تلقيان الظلال ... على روحي المستهام الغريب
ذراعا أبي والسراج الحزين ... يطاردنني في ارتعاش رتيب
وحفت بي الاوجه الجائعات ... حيارى. فيا للجدار الرهيب!.»

وتتراءى ازدواجية السياب جلية في ديوانه ـ أساطير ـ حيث ان الصورة المسيطرة على هذا الديوان «هي صورة الانسان السائر الواقف، والشراع القادم المتواري، والنافذة المضاءة المظلمة» . والماضي الجميل البعيد، والحاضر الذي يفور حيوية لكنه خانق وبائس، والأمل الذي يمر كالنسمة الباردة، لكنه سرعان ما يندحر امام الاحساس الرهيب بالخسارة والتوجع، والاسترسال المفجع في استجداء كل ومضة حياة ممن لاحياة فيه،

فيكون الماضي والحاضر مجريين مختلفين في الاتجاه يفترقان ساعة بدأ السياب الكتابة فيضيع بينهما، يبحث عن نفسه، عن ضئيل في حياته، عن فيء نديّ يستريح فيه، عن وجع حقيقي يكون متكأه النهائي.

ولاغرابة في ازدواجية السياب، على الأقل في هذا الديوان، لان حياة السياب في تلك كانت مزدوجة فهو مناضل يكافح من اجل غايات جمعية، وهو يجتر آلامه منكفئاً على نفسه.

وهذا الازدواج لا لقاء بين طرفيه، طرف (الأنا) الشاكية المتألمة، وطرف الجماعة، والغاية الجمعية، ولايمكن التوفيق بين هذين الطرفين على الاقل عند السياب الذي لم يلجأ للحديث عن هموم جمعية من خلال هموم (الأنا) او بالعكس. فقد كان كل طرف من طرفي الازدواج هذا قائماً بذاته امام بصيرة الشاعر، ومستقلاً لاعلاقة له بالطرف الآخر، وربما عجز السياب عن دخول احدهما عن طريق الآخر ولذلك لم يوفق عندما حاول أن يقرب بينهما او يخفف حدة تناقضهما:

«في ليالي الخريف الطوال/ آه لو تعلمين/ كيف يطغى عليّ الأسى والملال!؟ في ضلوعي ظلام القبور السجين/ في ضلوعي يصبح الردى/ بالتراب الذي كان امي: غدا/ سوف يأتي. فلا تقلقي بالنحيب/ عالم الموت حيث السكون الرهيب!؟إ سوف امضي كما جئت واحسرتاه!/ سوف امضي.. وما زال تحت السماء/ مستبدون يستنزفون الدماء/ سوف امضي وتبقى عيون الطغاة/ تستمد البريق/ من جذى كل بيت حريق/ والتماع الحراب/ في الصحارى، ومن أعين الجائعين/ سوف أمضي.. وتبقى فيا للعذاب سوف تحيين بعدي، وتستمعين/ بالهوى من جديد..» .

وفي قصيدة (فجر الاسلام) يقع السياب بين طرفين متناقضين آخرين، غير الطرفين اللذين عرفناهما في ديوان - أساطير - او بعبارة ادق بين طرفي الحرب والسلام من جهة، وبين طرفي النساء الجميلات واثدائهن الرخوة كالعجين. فقد صور السياب في المقطع الاول من القصيدة التكالب الجنوني لتجار الموت، ودأبهم المتواصل على أن يحرقوا يد الشعب الخيرة البناءة، باشعال نار الحرب مجدداً وبصورة أكثر وحشية، ثم تناول بعد ذلك السلم الآمن فصور ببراعة نادرة تلك العيون التي يغازلها الرجاء:-

«عيون وراء المدى تنام.. وترجو الغدا
دفوق السنا، باسطا لأحلى رؤاها يدا
وفي الحقل بين الظلال عذارى حملن السلال...
دنا موعد للحصاد فغنينه.. للرجال»[1]

ثم يعود ليصور الحرب من جديد ببشاعتها ولا انسانيتها لكنه هنا يجنح بصورة مفاجئة ويخفق في تصعيد هذا التوازي الذي انجزه في المقطع الاول بين بشاعة الحرب، ووحشيتها ووداعة السلام وهدوئه.

«وانمّطمتل عجين الرخومرضعها لصق الثرى واكفر الوجه وانقلبا..
يموج في مرآتها ظلها سوسنة بيضاء في جدول
وكأنه نهداها إذا رنمت ريح الصبا من ثوبها المخمل
يشف تكويراهما عن سنا يطفو بطوقيها الى المجتلي»

ان هذه القصيدة بعاطفتها المشبوبة ترتفع الى مستوى الصدارة، غير ان السياب محمولا على هذا المد العاطفي الحاشد فقد السيطرة عليها واثقلها بتشبيهات اخرى أقحمت على القصيدة، بل اتعبتها واخلت بذلك الاتساق الذي ابتدأت به القصيدة.

وتبدأ قصيدة (انشودة المطر) بداية عاطفية متأججة تارة، وهادئة رقيقة تارة اخرى ثم يطغى عليها بالتدريج الحسي السياسي، فتتحول الى قصيدة سياسية منحازة اصلاً الى عالم واسع، كبير البؤس والجوع، وفي هذا الجوع تكمن مادة الثورة وأرضيتها، ومن هنا فان انحياز السياب في قصيدته هذا مرادفُ لنفسه الأبية واغترابه، وجاءت القصيدة بعدئذ لتفتح باباً واسعاً لدخول العراق اجتماعياً وسياسياً وطبقياً وعاطفياً قبل الثورة، ولدخول دائرة الثورة، وعليه فان الصور التي جاء بها السياب في هذه القصيدة بالذات، صور ذات تكثيف وتركيز شاملين يشيران الى المرادفات لهما في واقع العراق أنذاك وقصيده (انشودة المطر) من القصائد التي استوعبت مراحلها بنفاذ واستقصاء، ولم تقف عند حدود ألم الغربة التي يعيشها الشاعر، ولا عند حدود التبشير بالثورة والغناء لها، او حدود الصوت الوطني الاكثر صدقاً، بل تجاوزت كل ذلك، وفتحت آفاقاً انسانية بعيدة، لذا فان هذه القصيدة فضلاً عن كونها متعددة ومترابطة فهي مركزة تركيزاً عميقاً وبوضوح، وهذه القصيدة فضلاً عن كونها متعددة ومترابطة، فهي تغوص عميقاً لتتصل بالجذور التي تشكلها النظائر المشابهة لها في الواقع، فصور السياب مهما بدت معقدة ومركبة فهي مستمدة من الواقع من حيث وجودها الفعلي. والصور في هذه القصيدة لاتأتي لاضاءة نفسية الشاعر والقاء اضوائها على الواقع بل تأتي اضواؤها على الواقع بل تأتي مبتدئة من الجزء الى الجزء الأكبر وهكذا:-

«اكاد اسمع النخيل يشربُ المطر/ واسمع القرى تئنّ،

والمهاجرين/ يصارعون، بالمجاذيف وبالقلوع عواصف الخليج، والرعود، منشدين:/ مطر.. مطر.. مطر.. وفي العراق جوعٌ/ وينثر الغلال فيه موسم الحصّاد/ لتشبع الغربان والجراد/ وتطحن الشوّان والحجر/ رحىً تدور في الحقول.. حولها بشرٌ/ مطر.. مطر.. مطر../ وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع/ ثم اعتللنا ـ خوف أن نلام ـ بالمطر.. مطر.. مطر.. ومنذ ان كنا صغاراً، كانت السماء/ تغيمُ في الشتاء/ ويهطل المطر/ وكل عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوع/ مامرٌ عامٌ والعراق ليس فيه جوع/ مطر.. مطر.. مطر..» .

هذا فضلا عن ان الاستدعاءات التي استعان بها الشاعر لاستكمال صوره، استدعاءات من الماضي والحاضر لم تكن اعتباطية مشتتة انما كان يلمها خيط بقوة، هو في مناخ القصيدة العام وفي هدفها وفي طريقتها للوصول الى هذا الهدف، فللقصيدة محور رئيس تتحدث كل عناصرها عنه، وتستلهم قوتها منه، وتتفرع جزئياتها منه، وتتجمع اشتاتها حوله الا وهو المطر.

والسياب يمتاز بهذه الطريقة في التعبير الصوري، لكنها ليست ميزته الوحيدة التي وجد السياب فيها حيزاً اكبر للابداع والسمو الفني، انما هي احدى مظاهر ابداعه وسمو منزلته الفنية، وهي اذ تختفي مرة من بضع قصائد، فهي تتضح وتتضخم في قصائد أخرى أكثر تطوراً وشمولية، ولعل هذا النبض الحي الضاج بالحياة في صور السياب يمنع عنها سمة التزيين والزخرفة السطحية، وينحو بها مباشرة الى الايحاء الذهني المباشر.

وفي قصيدة «المومس العمياء» تذهلنا قدرة السياب في اغناء ما يعتبر موضوع القصيدة او اهتمامها من الاساس، أو وهو (المومس) وما تمثله من تدهور كبير وخراب أكبر لدواخل النفس الانسانية تحت ضغط المجتمع الذي لايرحم، وبين ما يعتبر خارج القصيدة، خارج هذا الخراب النفسي البشع وهو المجتمع نفسه ممثلاً بنماذج معينة هي الاخرى خاضعة ومستلبة ومشوهة وغارقة في السكر او النباح او البطالة والجوع، بين (المومس) الفرد المستلب، وبين المجتمع الذي هو في الحقيقة اكثر استلاباً بين الجزء الصغير المتعفن وبين الكل، حيث العفونة أكثر والالم أكبر:ـ

«لو لم تكن انثى.. وتسمع قهقهات من بعيد/ ياليت حالاً تزوجها يعود مع المساء/ بالخبز في يده اليسار وبالمحبة في اليمين/ لكن بائسة سواها حدثتها منذ حين/ عن بيتها وعن ابنتيها وهي تشهق بالبكاء:/ عن زوجها الشرطي يحمله الغروب الى البغايا/ كالغيمة السوداء تنذر بالمجاعة والرزايا/..

لم تستباح، وتستباح على الطوى؟ لم تستباح؟/ كالدرب تذرعه القوافل والكلاب الى الصباح؟/.

الجوع ينخر في حشاها، والسكارى يرحلون/ مروا عليها في المساء وفي العشية ينسجون حلماً لها هي.

والمنون: / عصبات مهجتها سداه وكل عوق في العيون/ والان عادوا ينقضون ـ خيطاً فخيطاً من مَرارة قلبها ومن الجراح ـ/ ما ليس بالحلم الذي نسجوه، مالا يدركون..» .

وتتضح قدرة السياب في هذه القصيدة في اعطاء التجربة داخل القصيدة حيزاً أكبر وايحاءاً واضحاً يدين ظلم المجتمع بلا هوادة غير ان السياب وهو يستبد به الانفعال ويبلغ ذروة الاحساس باليأس او بالثورة والرفض فانه يكاد ينسى كل شئ ويختبيء بنفسه عن الرقابة الذاتية على قصائده مستسلماً للاسلوب الصوري عبر تشبيهات عديدة، وتلوينات متعددة في القصيدة.

وإلى جانب منظر الريف في قصيدة (الأسلحة والاطفال) تلفت نظرنا قدرة السياب غير المحدودة على تصوير شتى جوانب الحياة ببساطة دون اللجوء إلى الحشد والتكثيف غير المبرر للصور، لكنه لا يخرج عن امتيازات اسلوبه المتفرد والذي عرف بالتعبير الصوري الساخن او محاولة ايجاد المعادل الفني في الأدب.

ان السياب في هذه القصيدة يوفر عناصر التجربة بكل غناها وحيويتها، بما فيها من عظمة وتفاهة، واجواء هذه القصيدة مستحضرة ومستدعاة بامانة تصويرية ـ تسجيلية ـ دون التفريط بدقائق الحياة وترابطها وطريقة نموها وتكاملها.

في بداية القصيدة يسجل السياب ببساطة، او يصور بعفوية موقف صبيان ريفيين حفاة الاقدام، ثم ينقلنا الى صورة اخرى يلملم السياب اجزاءها ببساطة تسجيلية؛ الا وهي شناشيل ابنة الجلبي الباذخ والمحاط بالصغار الذين يغنون للمطر وابنة الجلبي.. ينسى الناطور نفسه ويشترك معهم، ويبقى يلامس البندقية دليلاً على يقظته وحذره، او دليلاً على استسلامه لهذا للواقع الذي يستوجب منه اليقظة والحذر حتى حالات الانتشاء الروحي: الغناء.

وفي هذه القصيدة نجد التطور الكبير في اسلوب السياب الصوري الذي تجاذبه منذ البداية عاملا الضعف والقوة وصور السياب في هذه القصيدة متفائلة نقية، ذلك انه حمل قصيدته هذه كل ايمانه بالالتزام السياسي، هذا الايمان العميق النقي الذي

لايخالطه شك ولاتشوبه مرارة.

«عصافير؟ ام صبية تمرح/ عليها سناً من غد يلمح؟/ واقدامها العارية/ محار يصلصل في ساقية/ لاذيالهم رفةُ الشمأل/ سرتْ عبر حقل من السنين/ وهسهسة الخبز في يوم عيدْ/ وغمغمة الأمّ باسم الوليد/ تناغيه في يومه الاول./...» .

ويضع السياب بهذه الصور الطافحة بالبهجة صوراً اخرى تعادلها، وينحاز الى الصور الاولى ويدين الثانية:

«حديد عتيق ورعب جديد!/ حديد رصا..ص/ لأن الطغاة/ يريدون الانتم الحياة/ مداها، والا يحس العبيد/ بأن الرغيف الذي يأكلون/ أمر من العلقم/ وانّ الشراب الذي يشربون/ اجاج بطعم الدم/ وان الحياة الحياة انتعاق/ ...لأن الطواغيت لايسمعون/ صداح العصافير في المغرب/ - كما صلصل الفضّة القامرون -/ ولازفة السنبل المذهب/ لان الطواغيت لايحلمون بغير المبيعات والأسهم/ وان الطواغيت لايسمعون سوى رنّة الفلس والدرهم..» .

وتعد قصيدة (حفار القبور) اولى محاولات السياب في كتابة القصيدة الطويلة، وهي بهذا النحو تبدو واحدة من محاولاته المبكرة في رسم الصورة العريضة المركبة (اللوحات المتشابكة) ويمكن للدارس ان يلاحظ امتزاج السخرية المرة بالمأساة الحلوة.. هي ذي المعادلة الصعبة التي نهضت بها اللوحات المتشابكة. وليس هناك ما يسمى (المعادل الموضوعي) وليس ثمة الامتزاج بين الأنا والآخرين. فقد تثور صور السياب على المعادل والكنايات وتتجه صوب التقرير الذي يمتلك طاقة عند السياب في الأدهاش:

«والقاتلون هم الجناة وليس حفار القبور/ وهم الذين يلونون لي البغايا بالخمور/ وهم المجاعة، والحرائق والمذابح والنواح/ وهم الذين سيتركون أبي وعمته الضريرة/ بين الخرائب ينبشان ركامهن عن العظام/ او يفحصان عن الجذور، ويلهثان من الأورام» .

ان القصيدة الطويلة متعبة، قد تستنفد تجربة الشاعر كلها، وتمتحن كل امكانياته وصوره المخزونة في المخيلة او في الواقع، وتحتاج الى نفس شعري طويل.. ولما كان نفس السياب طويلا الى حد ما فأنه كان يخفق في مقاطع عديدة من القصيدة في الابتعاد عن المباشرة الصريحة وتقرير الحقائق والبديهيات:

«واخيبتاه! ألن أعيش بغير موت الآخرين؟/ والطيبات: من الرغيف، الى النساء، الى البنين/ هي منّة الموتى عليّ. فكيف اشفق بالأنام؟/ فلتمطرنهم القذائف بالحديد وبالضرام، وبما تشاء من انتقام:/ من حُميات أو جذام!..» .

اصبحت طريقة التعبير بالصور في هذه اكثر تعقيداً، وشملت صوره مجالات أوسع وعوالم أكثر كثافة، بل تجد فيها بعض الصور الحاذقة المرهفة.

ولكي يستطيع السياب أن ينقل لنا حقيقة (المخبر) فقد تحدث على لسانه ليكشف علاقته بالواقع الحياتي العام وتفاعله معه وتأثيره عليه، كما اراد أن يكشف لنا البيئة التي يتحرك فيها.

كانت (الاسلحة والاطفال، والمومس العمياء، وحفار القبور، المخبر) صدى أو احتجاجاً صارخاً مصوغاً بقدرة السياب وعبقريته في صور شعرية ملونة، وكان هذا الاحتجاج الحماسي المتأجج يشير إلى عمق يأس السياب وانقطاع كل خيوط الأمل بالأمن. كان يصرخ في وجه الذين ينتمون إلى الحركة الوطنية ويدين انقساماتها، ويشير إلى تمزقها اشارات فزعة خائفة وحائرة.

وهو في ذروة صراخه والمه وتوجعه يختار مواضيعه من الواقع ليجد فيها كل مبررات الادانة، ولتتسع هذه المواضيع لكل عنف السياب وقدرته على الاحتجاج الثائر. فالمومس العمياء لم تكن ذات المدلول الكبير لولا قدرة السياب وبراعته، والمخبر ليس أكثر من حالة مرضية صغيرة استطاع السياب أن يعبئها وان يسخرها ويتناول من خلالها كل الواقع.

ان هذه النماذج بلغت مرحلة اليأس النفسي فاندفعت إلى البحث عن مصائرها الفردية ضمن جو من الحذر والسخط والانكار التام لكل أمل، والتردي تبعاً لذلك في هذه الفردية المستوحشة المظلمة والراكضة خلف مصائرها الفردية المعتمة، الممزقة بين ماضٍ حافل بالبراءة والاحلام والنقاء، وبين حاضر ملوث.

والسياب الذي عرف بلوحاته المضيئة عن الريف والأطفال يقدم لنا في هذه القصائد لوحات اجتماعية معتمة قاتمة شديدة اليأس لكنها بنفس الوقت تملك هذا القدر الهائل من الصدق، وهي تضم النماذج الممزقة، التي تستميت في ظل طغيان النفعية وغياب الضمان الاجتماعي والعمل الحاسم من أجل التغيير الشامل، وهي تتلمس حلاً فردياً يقودها إلى أبشع أنواع الانحراف وتسحب عليها صنوف من المذلة الرهيبة.

وعلى امتداد قصائد عديدة من قصائد السياب تتكرر صورة النموذج الانساني الذي يكون دائماً مستعداً للموت «حتى لو لم يثمر موته الشقائق والقمح متقمصاً رمز تموز الذي يقتله الخنزير» .

انها صورة الثوري - الضحية - هذا الذي افرزته تناقضات فظيعة للواقع البشع، واصبح في احتمائه بحدوده الفردية نموذجاً واضحاً لادانة هذا الواقع، ولادانة هذا الثوري نفسه من خلال كونه نتيجة وضع معقد، تعمه الفوضى والصراعات، وليس نتيجة حتمية لحركة المجتمع الطبيعية، لذا يبدو ان صورة هذا الثوري تظل مهزوزة، وغير مقنعة على الرغم من السياب ينفعل معها انفعالاً حياتياً حاداً ويلونها بالوان مُعتمة، شديدة الكآبة والتأثير كما في قصيدة (تموز جيكور):-

«ناب الخنزير يشق يدي/ ويغوص لظاه إلى كبدي/ ودمي يتدفّق، ينسابُ/ لم لم يغدُ شقائق أو قحما/ لكنْ ملحا...

هيهات. اتولد جيكور/ الاّ من حفنة ميلادي؟/ هيهات. أينبثقُ النورُ/ ودمائي تُظلم في الوادي؟/.

أيُسقسقُ فيها عصفورُ/ ولساني كومة اعوادٍ؟...» .

وفي قصيدة (مدينة بلا مطر) تأتي الصورة عند السياب على انها أداة تعبيرية فنية خاصة بينما يستعمل السياب (اكثر الصور الوثنية التي تهيئها قصة تموز وعشتار، ويحسن ببراعة فذة استغلال تلك الصور في سياق متدرج» .

«وسار صغار بابل يحملون سلاس صبّار/ وفاكهة من الفخار، قربانا لعشتار/ ويشعل خاطف البرق/ بظل من ظلال الماء والخضراء والنار/ وجوهَهُم المدوّرة الصغيرة وهي تستسقي...» .

والسياب في حياته وشعره يقاتل الفقر والجوع والعبودية والظلم، بتعويذة الأمل التي لم ينزعها السياب عن أعماقه أبداً، ففي الوقت الذي يتراءى للسياب خواء المدن وزحمة دروبها وامتلائها بالحفر والعظام «وحدائقها مزروعة برؤوس الناس والاسوار مضروبة على كل شئ، يعلن السياب تعويذته الخالدة» .

لقد اصبح الاتشغال بالمصير الفردي هماً اساسياً في النماذج التي يختارها السياب، هذا الهم الذي جلبه عمق الانسحاق الذي تعانيه تلك النماذج تطور من خلال سير الحياة في المجتمع العراقي قبل الثورة، فبعد ان كان البحث عن الخلاص الفردي، ومواجهة المصير الفردي صفتين متلازمتين للمومس العمياء والمخبر وغيرهما، جاء الموت الفردي ليصبح «معجزة تحقق أقصى الاكتمال والانسجام والتوافق بين الحياة والموت» .

لم يعد السقوط المروع كافياً ليحس الفرد بأنه مسؤول عن مصيره ويستطيع تدبر أمره ولم يعد الاستمرار في ممارسة هذا السقوط كرد فعل لسقوط آخر هو المعول عليه، بل اصبح (الموت) حقيقة أخرى لها وزن كبير في تفكير الفرد، ولها طعم خاص ولذيذ لدى الفرد الذي دفعه اليأس الى السقوط، او المضي في الشوط المختار حتى نهايته. غير ان السياب لايجعل الموت بديلاً لحياة متعبة، قلقة، معتمة، انما يجعله متوافقاً دقيقاً خاصة في قصيدتين هما من عيون شعر السياب وهما (المسيح بعد الصلب) و (النهر والموت) فهو ينتقل بالموت من مجرد كونه فكرة او هاصباً متأرجحاً ليلغي كل الحدود بين الاضداد، ان الصور التي يستخدمها السياب في قصيدة (المسيح بعد الصلب) تظل مترابطة، وهي تستخدم الأسطورة استخداماً جميلاً موحياً، دون أن يلجأ الشاعر الى الغنائيات المباشرة:

«بعد ان سمرّوني والقيتُ عينّي نحو المدينة/ كدت لا أعرف السهل والسور والمقبرة:/ كان شيءٌ، مدى ما ترى العين/ كالغابة المزهرة/ كان في كلِّ مرمًى، صليبٌ وامٌّ حزينة/ قُدّس الربُّ:/ هذا مخاضُ المدينة) .

وفي قصيدة (النهر والموت) ينقلب الموت من خاتمة العجز والحسرة الى عالم غريب يفتن الصغار فيمسي الختام ابتداء، حيث يتحول هذا العالم في القصيدة الى كل مترابط تنحل نهاياته وابتداؤه في سياق أخاذ من الصور يتلاقى فيها «الذاتي والموضوعي، فيوجد ما كان متصوراً ويتجسد ما كان ممكناً. يصير الانسان كالنهر، كالماء حياً يولد من ذاته، يدخل في تكوين العالم، في نسيجه الكوني» .

وبالاضافة الى ان السياب يصور في هذه القصيدة حنينه الى الموت، الا انه يشترط في هذا الموت الذي يحن اليه ان يكون (فعلاً) يرتبط بالارض كالنهر. وهو يريد لهذه الحقيقة الفردية، حقيقة الموت وبهجته التي يستشعرها الضمير التي لم يستطع ان يؤكدها في ايامه بين الناس.

وقبل ان تصبح المصائر الفردية هي الشاغل لنماذج البشر المسحوقة التي لم يتعب في جعلها تتحدث بقسوة لاترحم وبروح مستلبة، مكابرة امام هذا الاختبار الفردي. هذا الحنين الى الموت، المشروط بأن يرقى (الموت) الى مستوى الفعل على الارض، ينقلب في قصيدة (المسيح بعد الصلب) الى قيام رمزي، فالانسان هنا «حيٌ في الموت اكثر منه في الحياة، فليس الموت هو ما يحول دون الحياة، بل الحياة نفسها هي التي تحول دون الحياة» .

يصبح الموت الفردي، او مواجهة الفرد لمصيره بمعزل عن الناس الذين قد يشاركونه هذا المصير، هو الحقيقة الوحيدة التي تسعى اليها هذه النماذج التي ماعادت تحتمل شيئاً من الانسحاق، سوى أن تقوم هي وتبادر في انهاء نفسها بطريقة اكثر

احتراماً للحياة. ولابد من ملاحظة ان الحنين الى الموت، الى الحقيقة عند السياب ينبعث من الاستسلام الى جانب الحب والغضب.

ولقد كان للاحساس بالموت، والضجر الفضيع من الحياة وصخبها، دور كبير فيما بعد بل ودافع اساس لشعر السياب. اذ بدات ملامح هذا الدافع تتضح بعد تموز بشكل أكثر خطورة وحدة، فعبر قصيدة (مدينة السندباد) و (رؤيا في ١٩٥٦) تتابع الصور المضخمة في تكرار موسوم بالحدة والتوجع، وضمن نفس من التهويل والنغم الصاخب:

«الموت في الشوارع/ والعقم في المزارع/ وكلُّ ما نحبّه يموتْ./ فالماء قيدوهُ في البيوتْ/ والهث الجداول الجفاف/ هم التتار اقبلوا، ففي المدى رُعاف وشمسنا دمٌ، وزادنا دمٌ على الصِّحاف/ محمد اليتيم أحرقوه فالمساء/ يضيء من حريقه! وفارت الدماء/ من قدميه، من يديه، من عيونه/ وأحرق الاله في جفونه...» .

ان السياب عندما يروعه شيٌ في الحياة، ينقل هذا الشيء، ويعطيه أبعاداً اضافية حتى يجعله الحياة كلها، وهو يجد متعة فنية ونفسية وهو يقوم بتصوير هذه الصور المفزعة الحادة المنفعلة.

لقد بلغ شعر السياب نضجه وتكامله، شكلاً وبناءاً وصوراً في ديوانه (انشودة المطر) واهم مميزات هذا الديوان، نزوع السياب نزوعاً كاملاً الى الأسطورة والرمز دون ان يهرب ـ مع ذلك ـ من تصوير الواقع ومساوئه، دون أن يخفق في ان يجعل هذه المحاولة الفنية الجديدة، قفزة جديدة في طريقة تصوير الواقع بدأ يكتظ بمرور الزمن بالمساوىء والمخاوف والأمال والتطلعات والصراعات والافكار والقيم والشخصيات والمواقف.

ان صور السياب القديمة، والصور الحسية لم تعد قادرة على تلبية تطور فنه ونضجه ولم تتسع لجنوح خياله واتساع رؤياه، بل اصبحت عائقاً امام تكامل القصيدة وامام تكامل التجربة الشعرية. وتطور السياب ونضجه الفني لم يكن قفزات في الفراغ، انما كان تطوراً طبيعياً ابتدأ مع بداية السياب الشعرية وظلت الصورة الملونة المحسوسة في البداية والمستعادة في بعض الاحيان ـ هي اداة التطور، وهي مقياس التطور والنضج، بطريقة استعمالها منذ بدء الكتابة وحتى هذا الديوان.

لقد تطورت الصوره عند السياب من مجرد تصوير الواقع، تصويراً حسياً ملموساً مع اضافة بعض الالوان وتزيينها، الى استلهام الأسطورة والرمز، واخضاعها لمجمل العملية الشعرية، واغناء الصورة والتجربة الشعرية باستعمالها الجيد لتعبر عن خفايا النفس. لكن أية نفس هذه؟.

انها نفس السياب التي اثقلها المرض واتعبها جسد دام ومرض متأصل لافكاك منه. انها نفس السياب الذي (تجاوز العتبة) ليقف كأي خاطىء عليه ان يواجه مصيره الفردي بنفسه، ليقف امام باب الله منهكاً من معركة الحياة مستجدياً السلام. هذا ألسلام الكاذب الذي يعرف السياب قبل غيره انه لن يكون سلاماً الا اذا غلف بالحدس الصوفي، وهذه الاستكانة الأخيرة، والهدوء في اخر معركة دامية وقاسية، كان السياب فيها وحيداً مع نفسه، وحيداً مع مرضه، وحيداً امام عجزه وتعبه. انه السلام (الخاتمة) التي لامفر من ان يلوذ بها هذا القروي الوديع، وهذا الثائر اليائس، والمنادي الذي بح صوته، وهذا العبقري الذي آن له ان ينصت لنفسه وان يجاهد في توطينها على السلام، وعلى هدوء هذا السلام الكاذب:

«اريد ان اعيش في سلام:/ كشمعة تذوب في الظلام/ بدمعة اموت وابتسام تعبت من توقد الهجير/ تعبت من صراعي الكبير/ تعبت من ربيعي الاخير. تصنع الحياة/ اعيش بالامس، وادعو أمسي الغدا/ كأنني ممثل من عالم الردى/ تصطاده الاقدار من دجاه/ وتوقد الشموع في مسرحه الكبير/ يضحك للفجر وملء قلبه الهجير/ تعبت كالطفل إذا اتعبه بكاه..» .

ان السياب الذي صرعته الحياة فاعطى لخسارته طعم التضحية، والذي دفعه المرض للوقوف كما يقف الخطاة، يلتقط في قصيدة (حدائق وفيقة) صوراً معتمة وشديدة الظلام والسوداوية، انه يلتقطها من حدائق الموتى وظلام العالم السفلي، لما يحمله هذا العالم المظلم المرعب من امكانيات غير محدودة على سحق البشر والمصائر الفردية، وهو في الوقت الذي يعيش فيه نصب التناقضات والنوازع، فانه يتوق الى الكمال قانعاً بدمعة او ابتسامة حتى، وهو فريسة للتظلم والرغاب.

وتبدو قصائد (المعبد الغريق) قليلة الشوائب والعيوب الشكلية التي ضيعت معظم شعره الأخير، غير ان صوره هي هي من حيث الموضوع.

ويرسم السياب للقرية في دواوينه الأخيرة صوراً واقعية ووهمّية في نفس الوقت، فهو يرسم لها صوراً واقعية عندما يصور فساد المدينة وابتذالها وعلاقاتها النفعية السريعة مما يضطره لخلق المقابل: كل ما هو مشرق ونقي وجميل، لكن صوره تكون غير واقعية عندها تستحيل القرية عنده الى جنة (صغيرة) وتصبح

المدينة اساس كل الشرور ويدني كل شيء فيها:-

«مدينتنا منازلها رميّ ودروبها نارُ/ لها من لحمنا المعروك خبزٌ. فهو يكفيها علام تمد للاموات أيديها وتختارُ/ تلوك ضلوعها وتقيئها للريح تسفيها؟/ تسلل ضلّها الناريّ من سجن ومستشفى/ ومن مبغى ومن خمارة.. من كل ما فيها/ وسار على سلالم نومنا زحفاً/ لهبط في سكينة روحنا الماً فيبكيها.. فأين زوارق العشاق من سيارة تعدو/ ببنت هوى؟ واين موائد الخمار من سهل يمد موائد القمر؟..».

ان القرية التي تغص بالمرضى والبائسين والفقراء، تكون عند السياب مركز الاشراق والجمال لبساطتها، وروعة صباحاتها، والمدينة التي تعج بمظاهر الحياة الجميلة المتفائلة تتحول عنده الى مركز للشرور، والنساء والاغلال. صور السياب ذات بعد واحد، فهي اما ان تتقن تصوير العالم المظلم والفساد والانسحاق، واما ان تصور بدقة الاشراق والجمال في القرية او تصويرهما معاً وعدهما طرفي صراع حياتي كبير.

وفي قصيدة (نداء الموت) يرثي السياب نفسه، بعد ان اصبح احساسه بنهايته يتحول بالتدريج الى ثقة أكيدة، فقد كتب الوصايا وحلق بعيداً في عالم الاموات، متخيلاً مرور الناس على قبره آسفين حزانى:

«يمدّون اعناقهم من ألوف القبور يصيحون بي: ان تعال/ نداء يشق العروق يهز الحشاش يبعثر قلبي رماداً/ (أصيل هنا مشعل في الظلال/ تعال اشتعل فيه حتى الزوال/ ...ولاشيء الا الموت يدعو ويصرخ، فيما يزول./ خريف، شتاء، أصيل، أفول».

ولما كان نداء الموت قويا، فقد جاءت صور السياب مغرقة في التوجع والأنين والشكوى مفعمة باليأس والخوف الذي جعله يأتي بصور يتداخل فيها عالم الاموات وعالم الاحياء، لاحدود بينهما، يمد احدهما الاخر بالظلام واليأس. كان رعبه من اقترابه من نهايته لايوازيه الا خوفه على اولاده من بعده. وخوفه من العالم الاخر لايوازيه الا خوفه على اولاده من هذا العالم الذي سيغادره بلا شك، وهو عالم خبره السياب وعرف كل شروره ومساوئه وفساده. ان شعر السياب وصوره لايخلوان من الطابع الوثائقي (فمنزل الاقنان) الذي يُعد أثراً من أثار العمارة الشرقية اعطاه السياب حياة جديدة ووهجاً عندما تحدث عن شكل الحياة لاجتماعية بداخله، وتحدث عن هندسته وبنائه.

والى جانب الوثائق المعمارية والاجتماعية توجد وثائق وطنية وقومية، لكن صور السياب تظل - حتى تلك التي تحمل وثائقاً - هي ذات الصور الجميلة التي يستطيع السياب من خلالها أن يقول وان يصرخ وان ينحاز ويرفض ويحتج، ومع انتقال السياب من مستشفى الى آخر في الكويت ولندن، كان حنينه الى وطنه يكبر ويتضاعف، ولقد عرف السياب بحنينه الذي لاينقطع الى وطنه، لكن هذا الحنين طغى، حينما اصبحت المسافات بينهما طويلة ومضنية، مسافات المرض ومسافات المرض ومسافات الزمن، وبدأت صوره تبعاً لذلك تتلون بلون مأساوي خاص، يبدأ من الحنين الى الأنثى والحاجة البايلوجية لها، حتى تضخيم حروف رسالتها الى حد ان تصبح هذه الحروف هي ما يضيء له ليل المرض، والعزاء في غربته:

«وكأن جسمك زورق الحب المحّمل بالطيوب/ والدفء، والمجذاف همسٌ في المياه يرن آها/ فآها يسيل منك على الجنوب/ فينامُ فيه النّخل تلتمعُ السطوح بنومهنَّ الى الصباح... اني اريدك، اشتهيك امسُ ثغرك في رسالة/ طال انتظاري وهي لاتأتي، وتحترقُ الزوارق والتخوت/ في ضفّة العشار تنفض، وهي لاهثة، ظلاله/ علّ الرياح حملن منكِ رسالة...».

وكان سعي السياب الدؤوب، عبر صوره الشعرية الاخاذة، وعبر مفرداته البسيطة السهلة، وعبر براعته في ربط الصور الفنية بعضها مع بعض، في تناغم متناسق جميل يشطح احياناً في خيال جامح لاحدود له، كالحنين الذي يغترفه من أصغر الاشياء حتى تخيل وجه الوطن الحبيب في وجه الزوجة والأطفال. وكان سعيه للوصول الى الدفء المفتقد عنيفاً عبر صور يجيدها السياب، عبر ثقافته الواسعة شعرياً، عبر رؤاه المكتسبة من التراث والطبيعة والمجتمع.

وتتوارد هذه الصور في (شناشيل ابنة الجلبي) عندما يصف شتاء القرية بألوان مشعة واشكال مركبة على طول البناء العضوي او القصيدة:-

«وأذكرُ من شتاء القرية النضّاح فيه النورُ/ من خلل السحاب كأنّه النغَمُ/

تسرب من ثقوب المعزف - ارتعشت له الظُلَمُ/ وقد غنى - صباحاً قبْلَ.. فيم أعدّ؟ طفلاً كنت ابتسمُ/ لليلي او نهاري أثقلت أغصانه النشوى عيون الحور..».

وهنا نرى ان السياب قد جانب المباشرة بتعبيره بالصور، فهو لم يقل لنا ان شتاء القرية ذو لون معين، بل بهرنا بشكل الاشراق النضاح فيه النور، لكن الصورة الحسية التي نقع فيها على دلالة بالتسمية تتضح تاماً في «ومضى البرق لذرى السعف ليحيلها

زرقـاء..» او خضراء دون اخـلال بهـذا التـداخـل اللوني، في انسيـابية رائعـة تبلغ الذروة في المقاطع الاخـرى.. وفي مجمل القصيدة ككل.

وحين يكون هناك تضاد في الالوان المشرقة مع نقيضها، نجد صراعاً حاداً بين تلك الالوان والاحاسيس والصور، واحياناً كثيرة نقع على مثل هذا التضاد، ليس في المقطع الواحد، انما بين مقطع وآخر، فالى جانب الاشراق اللوني الأخاذ ثمة ظلام الالوان وعتمتها التي تكتسب عمقاً خـاصاً في مـرض وغربـة واغتراب الشاعر:ـ

«الغرفة موصدة الباب/ والصمت عميق/ وستائر شباكي مرخاةٌ..

ربَّ طريق/ يتنصّت لي، يتـرصد بي خلف الشبـاك، واثوابي/ كمفزع بستان، سود/ اعطاها الباب المـرصود/ نفسـاً ذرَّ بها حساً، فتكاد تفيق» .

وفي قصيدة (أسير القراصنة) رسم لنا السياب الصورة الواسعة «المهيأة لاتاحة الحركة الممكنة للحواريـة التي تتحرك داخل الصور في مجملها» وليس خارجاً عنها، واصبح الريف في ذهن السيـاب وبصورة نهـائية هـو الطبيعة الجميلة الطاهـرة والخيرة المعطاء، لذلك انشغل السياب برسم صورة لكل فصل من الفصول التي تمر عليه، وكان همه الوحيد هو أن ينجح في ابتكار صورة جديدة، على الاقل في الوصول الى تعليل حسن لصورة قديمة عندئذ يحس براحة من أدى مهمة الشاعر الكبرى. لقد كان يتشبث بجدة الصورة وكان هذا همه الاساس كفنان كبير ومبدع او هي طريقته كانسان ثائر رافض محتج في ابسط الاحوال.

مصادر ومراجع البحث:

١ ـ الاعمال الكاملة ـ بدر شاكر السياب ـ دار العودة/ بيروت ـ ١٩٧١.

٢ ـ بدر شاكر السيّاب ـ دراسة في حياته وشعره د. احسان عباس. دار الثقافة/ بيروت ـ ١٩٦٩.

٣ ـ بدر شاكر السياب ـ ايليا حاوي ـ دار الكتاب اللبناني ـ الطبعة الثانية ١٩٨٠.

٤ ـ بدر شاكر السياب ـ حياته وشعره ـ عيسى بلاطة دار النهار/ بيروت ـ ١٩٧١.

٥ ـ دفتر الثقافة العربية ـ عصام محفوظ ـ دار الكتاب اللبناني ـ ١٩٧٣.

٦ ـ زمن الشعر ـ ادونيس ـ دار العودة/ بيروت ١٩٧٢.

٧ ـ السيّاب ـ عبد الجبار عباس ـ دار الحرية/ بغداد ـ ١٩٧٢.

٨ ـ الشعر الحر في العراق منذ نشاته حتى عام ١٩٥٨ ـ يوسف الصائغ ـ مطبعة الاديب البغدادية ١٩٧٨.

٩ ـ الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. د. عزالدين اسماعيل ـ دار العودة/ بيروت ـ ١٩٧٢.

١٠ ـ الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ـ اليزابيث درو ـ ترجمة د. محمد ابـراهيم الشوش ـ مكتبة منيمنة/ بيروت ـ ١٩٦١.

١١ ـ الصورة الادبية ـ د. مصطفى ناصف ـ دار مصر للطباعة ـ ٨-٩٠.

١٢ ـ الصورة الادبية في الشعر الأموي ـ محمد حسين الصغير (رسالة ماجستير).

١٣ ـ الصورة الشعرية ـ سي. دي. لوس ترجمة: د. احمد نصيف الجنابي وآخرين ـ دار الحرية/ بغداد ـ ١٩٨٣.

١٤ ـ الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ـ د. نصرت عبد الرحمن ـ مكتبة الاقصى ـ عمان ١٩٨٢.

١٥ ـ الصورة الفنية في شعر الاعشى الكبير ـ د. عبد الاله الصائـغ (رسالة دكتـوراه) مطبوعة بالآلة الكاتبة مقدمة الى جامعة بغداد/ كلية الاداب عام ١٩٨٤.

١٦ ـ الصـورة الفنية في شعـر ابي تمام ـ د. عبـد القاهـر الرباعي ـ شـركة المـطابـع النموذجية ـ ١٩٨٠.

١٧ ـ الصورة المجازية في شعر المتنبي ـ د. جليل رشيد (رسالة دكتوراه) مطبوعة بالآلة الكاتبة مقدمة الى جامعة بغداد/ كلية الاداب عام ١٩٨٥.

١٨ ـ العصر الجاهلي ـ د. شوقي ضيف ـ دار المعارف بمصر ـ الطبعة الخامسة ١٧١.

١٩ ـ عصر السريالية ـ والاس فاولي. تـرجمة خـالدة سعيد ـ منشـورات نزار قبـاني ـ ١٩٦٧.

حافة الصمت

عبد المطلب محمود

يكتم انفاسه.. يصمت بتثاقل عجيب. يتحوّل كلُّ شيء الى مايشبه الورق الابيض.. الناصع البياض.. المكدّس في ركنٍ معتم من غرفة موصدة.. او الى جدار طويل ممتد الى ما لا نهاية لايحمل اي معنى للحياة.. حتى لكأن بناته شاءوا ان يضعوا في حجارته صدى حزنهم واحتجاجهم.. ورتابة أعوامهم المتقضية.

أحس ان علاقته مع الصمت تزداد الفة.. وان صداقته الحديثة معه ستكبر اكثر.. او تنضج او تزداد طولاً حتى تشرئب كنخلة فارعةٍ سامقة. فلتكن على اية صورة تشاء مادامت احاسيسه وحدها تملك مفاتيح الولوج الى بوابات عالم الصمت الرتيب.. الضاج في أعماقه.

يدري انه لم يكن كذلك من قبل. ويدري ان علاقته بالصمت لن تكون طارئة. ويدري انه ربما سيتمسك به ليدع لدخائله ان تأخذ مداها في الثرثرة والاكتناز بعد سنين من الخواء.. أهدرت ايامها ثرثرات غير مجدية تبادلها في اكثر من شارع او مقهى او غرفة بائسة مثقلة برطوبة الجدران والنفوس.. وجفوة الكراسي المعدنية او الخشبية والمناضد الكالحة.

هكذا تفجرت أحاسيسه.. اندلقت في سكون صباح لم يزل - بعد - مشبعاً بنسائم طيبة منعشة تداعب من حوله اغصان شجرة التوت المتشابكة امامه في ركن من الحديقة الصغيرة.. الحديقة التي كانت أثيرة لدى ابيه في شهور عمره الأخيرة.

كان يديم النظر طويلا الى شجرة التوت.. لكم اصابها الاهمال وغمرتها اتربة الشارع المتطايرة.. كلما عبرت سيارة مسرعة.. او تجاذب الاطفال كرتهم الصغيرة بين اقدامهم. لقد تيبست بعض اطراف الشجرة.. انخلعت عنها اوراقها.. وثمة اوراق اخرى تتساقط امامه لتسكن هامدة بين قدميه.. او على مبعدة منها.

رفع عكازة.. كان يجد صعوبة قاسية في بعث التوازن في وقفته تلك. فمع حركة يده كان جسده يهتز كسفينة او كقارب صغيرمرت من تحته موجة فأحالت سكونه الى فوضى بفعل شياطين الماء المتواثبة. حرك بعكازه بعض اغصان شجرةَ التوت الذاوية.. وهو يطيل التحديق امامه كأنما يبحث عن شيء ضاع منه ولا بد من استعادته. كانت مجمعات بيضاء تشبه ان تكون حبات برد.. تزدحم بين اوراق وغصون الشجرة.. تتناثر تارة.. وتتكدس تارة اخرى.. الاوراق تتساقط ويده تواصل العبث بأغصان الشجرة بواسطة العكاز. تنبَّه الى امرٍ يحدث من حوله.. ان معظم الاوراق المتساقطة خضراء غير متيبسة.. افتكون الاوراق الخضر اكثر احتمالاً للسقوط؟! ربما.. فهذا هو ما يجري الآن..

اعاد العكاز الى وضعه السابق.. تعكز عليه جيداً.. استقر اخيراً.. كان اهتزازه يستعيد توازنه.. ولا شيء حوله غير الصمت.. اللهم الا بعض الحفيف تطلقه النسائم الصباحية من أعماق شجرة التوت الذاوية. مسكينة هذه الشجرة.. كانت تنال من عناية ابيه الكثير.. اما الان، فلا شيء.. لقد نسيها اهله.. تركوها نهباً للاتربة وللموت الذي يدب او يتناسل بطيئاً بين أغصانها. رفع يده الأخرى بعد ان رمى بثقله كله ناحية يده المتعكزة.. وقطع عوداً صغيراً من غصنٍ متدلٍ اعجف. كانت ثمة صعوبة في الأمر.. ولكن.. لابأس.. صار العود الصغير بين انامله اخيراً. اخذ العود وبدأ يعبث بالتجمعات البيضاء التي ازدحمت

في بعض المواضع.. حاول ان يفقأ بعضها.. كانت كخيوط العنكبوت المتشابكة المتكاثفة بفعل شيء لزج.. ظل يحاول.. وجسده يفقد اتزانه مع ازدياد حركة يده العابثة بالنقاط البيضاء. ياله من دم هذا الذي يعلق برأس العود.. انه دم حقيقي.. افتراه دم الشجرة قد تجمع ههنا تحت جدار الخيوط البيضاء المتكاثفة؟! ام هو دم حشرة «البق الدقيقي» التي تتناسل بين اطرافها؟ انه دم أحدهما.. دم احدهما ولا شك. انه «البق الدقيقي» اذن.. يستنزف دم شجرة التوت.. يلتف على أوراقها بخيوطه الدقيقة حتى يدعك الورقة تلو الاخرى ليمتصها بروحه العدائية اللئيمة.. ليعيش هو وينمو ويتكاثر.. ولتموت الورقة بعد الورقة حتى تتحول الاوراق الخضر الى «شيء» اسود او اصفر بلا حياة.

ترى اي معنى هذا؟.. افتبقى الاوراق الميتة عالقة متشبثة باغصانها بينما تهوي الخضر منها.. قبل ان يغزوها طوفان هذا المرض الخبيث؟ بدأ الصمت يخرج عن سكونه.. وها هي ذي الاسئلة تفتح حواراً في الداخل لافكاك منه.. فالاسئلة تفعل هذا دائماً.. ما ان تنهال حتى تتحرك السواكن.. وتتوالى ثرثرة الاعماق!

كان «البق الدقيقي» مرضاً طارئاً.. وفد الى شجرة التوت عبر اشجار الجيران. وعاد الى ذاكرته ما كان يبذله ابوه من جهد لمنعه من الوصول الى شجرته الاثيرة. كان يقضي وقتاً طويلا يعالج الغصن المتيبس.. يقطع ما لا سبيل الى علاجه.. او يرش الدواء الذي اشتراه لعلاجه.. وهو يلعن بصوت مسموع آباء «البق الدقيقي» وأجدادها.. منهمكاً في المعالجة السريعة.. انه مرض لم تعرفه اشجارنا من قبل.. جاءنا مع اشجار البرتقال التي جلبها البعض من البلدان المجاورة.. وبالذات بعد حرب حزيران. سيبحث الآن عن الدواء. لابد ان اباه ترك لهم منه شيئا صالحاً للمعالجة حتى الآن.

لم يكن ابوه يعاني مرضاً ما حين مات. كان عمه هو المريض.. فعمه اكبر من ابيه وهو مايبل من مرض الا ليسقط في حبائل آخر.. لتزداد أوجاعه.. وأدويته.. ووسائل علاجه دون طائل. اما ابوه فلم يكن يشكو من شيء.. كان معافى تماماً.. او هكذا بدا حتى ساعة وفاته.. حتى ان عمه ذاك لم يشارك في مراسم الموت المعتادة لسوء حالته الصحية. مات ابوه.. وبقي عمه يقاسي.. هكذا اذن تسير الأمور.. انها حكمة الأيام كما قالت أمه.. نعم حكمة الأيام.. ويالها من حكمة! وها هو الآن.. لم يكن يعاني من مرض ما.. بل ولا يذكر انه سبق ان زار طبيباً طيلة اعوامه السابقة.. ومع ذلك.. بأي شيء يختلف الآن عن عمه؟!.. لكنه كمن يستدرك حاول ان يعقد بينهما الفروق الرئيسة.. بدءاً من العمر وانتهاءً بالحال التي هما عليها. انه لم يصل الى ما هو عليه من عجز جسماني بسبب من مرض عضوي.. لكنه بسبب مرض آخر.. كـ«البق الدقيقي» وفد بالاكراه من جار آخر.

شعر انه بدأ يخرج من صمته.. يهدم الجدار الأملس الخالي من اي معنى او شكلٍ يحرك رتابته.. وانه سيبدأ بملء الاوراق البيض او بعثرتها.. او - على الاقل - زحزحة اكداسها من الركن المعتم بعد ان يفتح نوافذ الغرفة وبابها الموصد.

لقد أفقدته الحرب احدى ساقيه.. ولم يجد الأمر مؤسفاً.. ابداً.. فقد قدم غيره حياتهم فيها.. هو وهم لم يخسر ولم يخسروا.. فهم ربحوا ما هو اهم من ذلك كثيرا.. فهو.. بالنسبة له بالذات يشعر تماماً انه ربح نفسه.. او ربح جزءا من نفسه بعد ان كاد يفقدها. صحيح انه كان يحسب لنفسه حساباتها كي يمنعها من السقوط في موج الحياة المتلاطم الصاخب العنيف.. لكنه كان يحسن ان ثمة شيئاً ينقصه.. شيئا هو في صلب مكارم الحياة وقيمها.. شيئا يسمونه البطولة ويطلقون عليه ما شاءوا من الاسماء الاخرى.. ولقد وجد نفسه داخل الحرب لاخارجها.. افكانت الحرب ضرورة لأمثاله ليكون مع نفسه.. يعرفها عن كثب وتفخر به وتغمره بهذه الراحة المعنوية بعد عناء الجسد.. وقلق الروح؟!

كان يثرثر الصمت في اعماقه. انها حالة جديدة تعرفها وانعقدت بينه وبينها صداقة حميمة منذ فتح عينيه في المستشفى حتى الآن.. وربما قبل ذلك ايضا.. منذ ان بدأ يعود في اجازاته الدورية من جبهة القتال.. ليتحدث بشكل مقتضب جداً عما فعل وعما شاهد.. دون ان يجد الكثير مما يقوله. وقتها تمسك بمقولةٍ كانت تتردد على لسانه كثيرا.. لايعرف من قالها او اين قرأها.. او كيف علقت في ذهنه.. مقولة تعني بالضبط «ان من يعيش موقفاً ما لا يحسن التكلم عنه بذات الروعة التي حدث فيه حسناً او سوءاً».. وهو يدرك انه كان يعيش الموت والحياة.. بل كان يعيش الحياة في صميم جفون الموت المطبقة.. فعم يتحدث.. هكذا صار الصمت يلازمه.. هكذا صار يسكنه ويعقد معه صلة من عرى لاتنفصم.. ولكم جرَّ ذلك عليه من متاعب.. فلقد كان بعض اصدقائه وزملاءه وأهله يبحثون - او يحاولون - ان يعثروا في كلامه.. في احاديثه.. فيما ينقله اليهم من مشاهداته وحياة الجبهة مايُسرُهم ويدخل الطمأنينة الى نفوسهم. غير انه لم يكن يقول الا القليل..

وها هو منذ خروجه من المستشفى.. شعر انه لم يفقد ساقه.. فتلك ليست مهمة كثيرا لديه.. لكنه فقد بدرجة اكبر

القدرة على تبادل الثرثرات مع الآخرين. لقد عقد صداقته مع الصمت يتعزى به عما فقده فعلاً.

عن المواقف التي تركها لصحبه هناك في الجبهة.. ولم يبق له منها الا تلك القديمة.. او التي صارت قديمة بالنسبة لما يجري الآن.. التي تشكل مخزونه الثمين الذي لايحرص على عدم تبديده.. بل لايحسن التحدث عنه.. لانه لايستطيع.. وكفى. انها مواقف لاتصلح للاحاديث لأنها تفسدها.. نعم.. الأحاديث تفسدها ولا تفيها حقها.. والاحتفاظ بها - والحالة هذه - ادعى لحمايتها من الابتسار او التحول الى اسمار مشوهة. وهو لا يريد لها ان تتشوه.. انها جزء مقدس من دخائله.. لايهم ان يتشوه جسده.. لكن من الصعب عليه ان تتشوه اعماقه.

بدأت الشمس تغمر السماء بنورها.. كانت في حافة الأفق قبل قليل.. وها هي الآن ترتفع.. والسكون مازال اليفاً.. كان الصباح الندي يوحي بالسكينة والاطمئنان. فاليوم هو الجمعة.. عطلة الاسبوع حيث لايزدحم بضجيج السيارات ووقع خطى المارة وصخب الصغار المتوجهين الى مدارسهم. ثمة وقت عليه ان يستثمره قبل استيقاظ بقية أهله لينهض بمهمة معالجة شجرة التوت من مرضها.

دخل الى المخزن الصغير الملحق بمطبخ البيت.. اخرج جهاز رش الدواء الذي سبق ان اشتراه ابوه من مخزن التجهيزات الزراعية .. لم يبق الا ان يعثر على الدواء.. هذا هو.. ليس هذا.. بل هذا.. آ.. هذا هو.. قرأ التعليمات والارشادات المكتوبة على الورقة الملصقة على جدار القنينة.. كان جسده مستقراً تماماً.. لقد اتكأ على الجدار الوحيد الذي ظل خالياً من الرفوف والاشياء الاخرى.. الموجودات الغذائية ولوازم المطبخ.. تغكز على عكازه.. بينما حمل في يده الاخرى قنينة الدواء وجهاز الرش.. وضع الكميات المطلوبة من الماء والدواء.. كان نداء شجرة التوت يناديه.. واغصانها الخضر النضرة تبعث فيه حيوية غير اعتيادية.. جلس على كرسي قريب وبدأ العمل.. حتى اذا فرغ منه احكم سد جهاز الرش.. وعلقه على كتفه..

وفي الحديقة.. باشر مهمته.. كان توازنه ثابتاً.. واصابعه تضغط على زر الرشاش ها هو عدو اخر سينتهي أمره.. سيذهب «البق الدقيقي» الى غير رجعة.. وستزدهر شجرة التوت من جديد.. ستغمرها العافية.. ويجري نسغ الحياة في عروقها دون ان تتطفل عليها هذه الحشرة اللعينة.

انتهت المهمة.. فاستدار بصعوبة.. وجر خطوته نحو الداخل.. كانت امه تصلي.. بينما بدا الماء الذي تركه على الطباخ لاعداد شاي الفطور الصباحي يغلي.. وينبعث من انائه مع البخار المتصاعد.. صوت متماوج.. يخترق السكون.. ويفتح مغاليق الصمت من حوله.

١٨/١٠/١٩٨٢

قصائد
من الشعر التركماني الحديث

شعر وترجمة: عبداللطيف بندر اوغلو



الحسرة تصفق جناحيها

الزهرة تنزف في يديه
والحسرة تصفق بجناحيها
في عينيه
السلاسل صدئت في معصميه
الف حقيقة وحقيقة
تشتتت
في قلبه المختلة ضرباته
منذ سنين
تسمع صوت حبات المطر
من بين الجدران المجدولة
بالخرسانة
وانت العائش في حبك
وتفكر باحبائك

في مذبح المعابد

ذُبحت شرايين حبي
في مذبح المعابد
جمرة الحب التي سرقتها
من العيون
انطفأت في مذبح المعابد
الأغاني التي كتبتها لكِ
عُتِّقَت في مذبح المعابد.

الآن وبعد سنين
ضحية الكينونة التي ربيناها
معاً
تنتظر بقلق
دورها في الذبح.

العشق الملتهب

عشقكِ اسير متألم
في ترسانة كدحي.
عشقي،
شرارة امل متوثبة
من سندانك لاتنطفئ،
زوبعة تبدأ بالصرخة
من وراء الكدر
و«خوريات»* تعدو نحو
الشمس.
عشقنا نحن الاثنين
لهب «كوركور»
في الليالي المظلمة.

(★) نوع من الشعر التركماني

مسلة العقبان

عبد الله ابراهيم

دعاني الى مزرعة الغزلان ليلاً، وقال لي، ها أنت ذا ستمتلك سراً ما قيض لسواك إمتلاكه، حشدت أنا من أجله نصف قرن من الزمان، لكنّه يستند الى عصور سحيقة، الى العصر الذي حلّ فيه سترابو، جوالاً ومغامراً في هذه الانحاء، وإن كنت، أيها الراوية حائراً، بسبب من ضباب الأسانيد، واختلاف المتون، فعنّي انسبح لبّ اقوالك، ودعْ مالفظته السنّ تعقل في مقامي، الى لسان يفيض عليك بغيث السلالة المقدسة، وأضفْ اليه ما تسبر عينا الراوية الجوال، العينان المحدقتان ابداً الى سراب الحيرة، والضالتان منذ البدء في شباك الاوهام، فاليك أنا، واليك نسيج جذوري، واليك من بعد عنقود السلالة الابدية، واغصانها التي لم تشق لحاء الجذر المتين بعدُ، ألا تتوق لمثل هذا؟ قلت: بلى، قال: إن كنت لهذا قد أمضيت سنين طويلة في ترتيب المخطوطات، والبحث عنها في الفهارس وحوانيت الوراقين، كيلا يقال عنك إعتمدت متوناً غير مسندة، ونقبت بحثاً عن الواح شواها هجير الشمس، وطمرتها فيضانات متعاقبة، وتتبعت سلاسل رواة غابوا في العصور المظلمة، وتركوك ضالاً لاتطمئن الى يقين، فعن كل هذا أحدثك، لامن الفروض، بل الوقائع، فقد إنتخبتني السلالة منذ ثلاثة عشر قرناً مدوناً لها، أميناً لأسرارها. ولم يصغ اليّ أحد، ولم اظفر بأذن تستمع لما أقول، ولقد جمعت النصب والتماثيل والرُقُم والالواح والمدونات والاختام الاسطوانية، وحصلت على مخطوطات حجرية أصلية لثبت ملوك سومر وبابل وآشور، وقارنت ذلك بثبت خرسباد وبطليموس، وعن كل ذلك أخرجت ثبتاً، أضفت له رجالاً من كتب المغازي والفتوح، وسير الرجال، وطبقات الاعلام، فتمّ لي ثبت نادر، تركت فيه لمن يظهر فيما بعد صفحات خالية كيلا يقال إنه ثبت للاموات، وعنه أروي لك، قلت أتكون دعوتني لهذا؟ فأجاب: لهذا ولغيره ولكن لن يلتقط سمع لك ما أقول، بل سأريك جذوري، كما هي لاكما دوّن عنها، فقد خبلت انت بما تدعوه الحقيقة، وجنيت بذلك على أهل السواد، وبلغني انك تفيأت بظلال الطبري والمقدسي وابن الاثير. لتحقيق حلم الكهنة السومريين والبابليين الذين إمتهنوا التدوين في المعابد، دون جدوى،فأنت وهمٌ فيما أرى، وأنا من يمنح وجودك أسباباً، أما وقد خيّم الليل، فهلّم نحبو صوب مادعوتك اليه، فقد يمضي الليل، وتعتلُ الحواس دون أن نبلغ هدفاً كنا بانتظاره منذ ثلاثة عشر قرناً، ولابد أن يحدث كل شئ جبب جُبب الليالي كأنه فصل من الاسمار، قلت: هيا إذن، فتقدمني بعد إن خُيل اليّ إننا مكثنا عصراً تحت الطوق الحجري الشاهق لبوابة مزرعة الغزلان، والزمن يمرُّ كأننا لسنا فيه، تقدم مُضيفي الذي أجهل ملامح وجهه، لكنني أحدسها جيداً، لم نتقابل من قبل، لكننا متعارفان، الفتُ أفعاله، واعتاد أقوالي، قيّض لنا منذ أن خرجنا من الكهف معاً أن لانلتقي الاّ لنفترق. كان رجلاً طويلاً، لاادري أكان عارياً أم يرتدي جلداً مدبوغاً أم درعاً مزرّداً، أم جبة أم عباءة أم بنطالاً؟ فقد حجب الظلام ما بيننا، وجعلنا نتحدث ونستمع، قال: لاادري أكانت عدتك من الحجر أم العظام، أم البردي، أم الجلد، أم الورق؟ قلت: كل بحسب عصره، ولكن مالدي شئ مما قلت الان، ما بحوزتي اللحظة الذاكرة والمخيلة فقط. واندفعت خطانا البطيئة المترددة، خلف صفائح البوابة الكبيرة، فغُلقت خلفنا، ورنّت عوارض الحديد من الداخل فيها كأنها طبول حرب، وبدأنا نستعين بالاشجار المتدلّية على جانبي الدرب المرصوف حجراً، قال أتكون قد ظننت إنني أمتهن الرواية مثلك؟ فصمت، فأستأنف: حسناً، فهذا الامر يشغل بعض إهتماماتي، فوحيد السلالة قد لايأبه بأمر مثل هذا، لكنه الفضول الذي يتجبر، ويدفعني لتجسيده حفاظاً على النوع.

فقد امضيت قرونا أرعىٰ هذهِ الاسوار، وأديم هذهِ الجنائن، فانا وارث السلالة، بلغتني دماؤها جيلاً بعد جيل، ونُحت اسمي من حروف المدِّ في أسماء اجدادي جميعاً فامتلكت إسماً خاصاً، لكنه خلاصة لأسمائهم، هالني ان تذوب السلالة في التاريخ فعمدت الىٰ جمع رموزها في مزرعة الغزلان، بحثت متخفياً مثل متصوف في الزوايا والجوامع، ومثل مترهب في الاديرة والمعابد، ومثل قاطع طرق في الصحارىٰ والجبال، ومثل مسافر في خانات القرون الوسطىٰ، قرابة احد عشر قرناً، وظفرت بأن أجمع رموز السلالة التي تسللت وتوطنت في كل مكان، لقد أتلف الزمن بعض افرادها، وعبث بعقولها، وقاوم بعضها سطوته، وعلمت إنّ الضوء يؤثر فيها، فحفرت لها قبواً لكنّ العفن بدأ يطالها، فالتوت عظام الاجداد الأول، وإنحنت رقابهم، فقيّدتها الىٰ صخور القبو، كيلا تبدو مستسلمة، ولقد جعلت درئية السرّ هذهِ المزرعة التي في أطرافها نخطو الأن، لم يُتح لأحد ان وطأ هذهِ الرياض غيري، سوىٰ من يقوم علىٰ خدمة السلالة هنا من الاحباش والبربر والصقالبة، فهم أقوام تناوسلوا عن ذكور، وارتضوا أن يشاركوني عن بُعد بعض أفراحي، هذا الذي نختاره الأن حصن النخيل، جذوعه متلاصقة ورؤوسه متداخلة، لاينفذ خللها فأر، ولاتبلغ أرضها شمس، عرضها خمسون ذراعاً، وهي تخصّب من ثمارها المتفسخة، ما اجتاز من قبل أحد حصن النخيل هذا، إذ لامنفذ فيه لاحد، غابة عذراء، تليها شباك الاسلاك الشائكة المتوازنة الصدئة المسننة، فبحيرة المياه السامة التي تطوق صرح السلالة، فكرة غلام صقلبي، لوّث المياه بمستحضرات قاتلة، تزيد زرقة المياه وتكثف الظلال فيها، مياه ثقيلة تذيب الحديد، وتفلُّ الخُشب، وتُميع اللدائن وتنبعث منها أبخرة سامّة تقتل الطيور والعقارب والثعابين، يليها السور الذي جلبت صخورهُ من بلاد النوبة، بارتفاع سبعة عشر ذراعاً، فالاضواء الكاشفة، ثم مرابض الكلاب، لاسبيل لأحد الاقتراب الىٰ كل هذا، فأنا نفسي أُمنع من ذلك، ومرّةً إنتدب فتىٰ حبشي نفسه لأختبار نباهةَ الكلاب التي كان يُدربها لسبع سنوات، وقد بدأت تعتاد الفاظهُ واشاراته، وتنصاع لما يريد منها، فعمد أمامها الىٰ الاقتراب من السور، فاندفعت اليه فرادىٰ من مرابضها، أحس الفتىٰ بعيونها الغاضبة، وأنيابها الطويلة، فانبعث في الرعب، صرخ بالفاظه، ولوّح باشاراته الغامضة، لكنّ موجة الكلاب إلتفت علىٰ جسده وهو علىٰ ارتفاع أربعة امتار، معلّقاً باحجار السور، فمزقتهُ وأبقت صرخة الرعب حبيسة صدره، وانقطع ان يذهب أحد الىٰ الاسوار، كان ذلك إبان تقدم هولاكو، فهجرت الاسوار، وأُهملت الكلاب، وتُركت تقتتل علىٰ اناثها، وتربي جراءاً متوحشة، وليس لأحد ان يستطلع عددها في تلك الارجاء، آلت حصون الكلاب الىٰ قلاع مخيفة تخشاها السلالة في قبوها، إجتزنا بوابة الاسلاك الشائكة، فنفق البحيرة السري، وبوابة السور، واحتمينا من قطعان الكلاب بسياج يحمينا عنها من الجانبين، ووطأت أقدامنا أرضاً جديدة، فكأننا إنقطعنا عما كنا فيه، واستغرقنا بما نحن فيه، مزرعة الغزلان، الافق الناري الذي أضاءته مشاعل مُعلّقة علىٰ أعمدة ونُصب في الممرات والزوايا، إنحنىٰ لنا فتيان من عصور خلت، قال، في خدمتي فتيان لفظتهم السلالة، لكنهم من دمائها، فيهم الاكدي الشجاع، والاشوري الذي ألف قيادة عربات الحرب، السومري الذي رافق وحوش الغابات، وبينهم غلام أموري ينتطق جلد غزال، وفأسه الحجري علىٰ كتفه، وآخر يماني توغل في طبرستان، وحنّ لدماء السلالة، فخلّف وراء الجبال رفاقه الفرسان الملثمين، وفرّ عائداً الينا، وثالث وشم سلسلة النسب علىٰ ذراعه، وجاءني لاجئاً من غرناطة، وآخرهم فنيقي قاد عربات احمس، وعمل دليلاً للضباع، وتوغل في سيناء زمن الاسرة الثانية، واوصله بحثه الىٰ مشارف الوركاء، هو من قوّض برج بابل، وقاد ثورات الكهنة الصغار، وحلم بارتقاء سلّم الالهة الىٰ السماء، فلما ارتفع حجاب اليأس أمام رغباته، إنتهك سياج أحلامه المضللة ووصل الصرح في غبش يوم ممطر، القىٰ تعويذة رافقته خمسة قرون، واتكأ الىٰ نافذة الصرح، وبكىٰ، فقرّبته اليّ، هؤلاء هم خاصتي، وقد أمعن الدهر في صقل مواهبهم الخاصة وجاءني في عصور تالية جند من كتائب الفتوح، وهجرات الهلالين، لكنّ الاثير منهم لديّ ذلك الفتىٰ الذي تكهن في القرن التاسع قبل الميلاد، وقد خدم في المعبد البيضوي، وهو من قام بنقش مسلة العقبان، وترك النسور حيرىٰ تنهش جثث القتلىٰ، وهو من زين سقف صرح العظماء بمخالب صقور، وبوّب فهارس الاعلام عندما كنت منهمكاً بلمِّ شتات السلالة التي تشظت في الارض. جرىٰ أمامنا غلام بمشعل يتدفق لهباً، فجرت السنة النار خلفه في مشاعل حذاء ممر الاشجار الذي يطوقنا، وتوّردت الازهار الكبيرة المرتمية علىٰ بعضها، وتنحىٰ عن طريقنا فتيان مسلحون بفؤوس واقواس ونبال، فبلغنا أرضاً تبرق، وحولها تتراكض خشوف رضيعة، جلب لي قطيع الغزلان، أعراب من نجد، ظلوا يستوقونها زمن ثلاثة اجيال، بحثاً عن فقرة في سلسلة الاسانيد التي تربطهم الىٰ السلالة، ولّما فشلوا بربط حلقة النسب، عادوا من حيث لفظتهم هضبة النار، وبدأ القطيع يتوالد، فكنيت المكان باسمه، وبدأت في أوائل القرن الثالث عشر، تنشطر الغزلان

إلى مجموعات وأمم، ومرة تاه قطيع، فوجدته تحت نوافذ الصرح، وتجرأ فحل فربض قرب مقعد العظماء، ومزّق آخر بقرنيه سجادة ثمينة، وجعلت الغزلان تتوالد في الممرات، والاقبية، وتحت الاشجار، فمكث راهب المعبد، يدقق في الولادات. وتوصل الى حلٍّ مناسب، ان يقوم الفتيان بشي سبع عشرة غزالة كل لية، عدا الغالات السبعة والاربعين نهاية كل شهر، والمائة وست عشرة بداية كل عام، أول نيسان حينما تتفتح الزهور، وتستيقظ الشهوة في الجذور الخاملة حيث يحتفل الجميع هنا، ويجددون تعارفهم، لانهم منهمكون طوال السنة باعمالهم في إدارة شؤون الصرح والمزرعة. وتوصل ذلك الراهب، انّ ذلك، لن يؤثر على النسبة العددية للولادات والهلاكات. إعترضنا حرس زنوج، تتدلى من آذانهم أقراط صدئة وبايديهم رماح صقيلة، كانوا صامتين، يتخاطبون بكرات عيونهم، افسحوا لنا ممراً ضيقاً يوصلنا الى ما نريد، شممت رائحة شواء، وبلغتني روائحُ الاعشاب والجذوع المشتعلة، قال نقترب الان الى مشوى الاحزان، سنّ هذا العرف ذلك الفتى، وينفذهُ كل ليلة غلمان من المماليك، تسفد الغزلان السبع عشرة، وتشوى، لاذبح، ولاسلخ، ترمى فوق السنة النار، وهي تنازع احتضارها، وتراقب سيول اللعاب حولها، ابتكر ذلك السومري الجريء، فكر قاستئصال غدد الشم عند العبيد، كيلا يلتهمون الشواء قبل نضجه، قال لاحاجة بنا للاحزان، حسن ان يشهد العبيد الغزلان المحتضرة كل مساء، فهذا يضعف حواسهم، ويدربهم على فقدان الأمل والمشاركة، وبهذا نظلُّ خارج قوس الخوف. كانت عيون العبيد صافية، مستقرة على غنيمة اللحم، إحتبس الدم في راس غزالة، فانفجر راسها، وتطاير مُخها جوارنا، وانطفأت عينا اخرى وسط اللهب، واشتبكت سيقان اخرى بشدة حول سفود الحديد، واستسلمت للذة النار، واصدر الفحل الوحيد بينها صرخات ذبيحة، ثم سرعان ما انحنت رقبته، واندفع لسانه الصغير، وجمدت عيناه بفعل النار، وخلّفنا وراءنا حفلة الشواء والعبيد المحدقين الى وليمتهم، قال، على شرفة هذا الصرح، وقف جميع الاسلاف، ورفعوا إيديهم تحية لهذة القطعان الذليلة، وقد داهمتهم جميعاً رغبة واحد، ان يقبلوا غزالة في حالة إحتضار. افضى بنا الممر الى قطعان نائمة، ارتمى بعضها على بعض، كانها بانتظار لاشئ. هات يدك، قال، وإلق كل شئ وراءك، فما جئت بك لتطلع على صرح العقبان، وقبو النسور العظام. فاليهما تقودنا خطانا الان، غاب العبيد، وخلفنا الروائح، ولم تبق غير مشاعل تكشف موقع خطانا، كان يتقدمني بخطوتين، كتفاه عريضتان، وقامته قامة عملاق، وحولنا، من كل جانب، اختلطت ظلالنا، وامتزجت ببعضها، فلم اعد اميّز ظلي عن ظله، كانت السنة اللهب المتراقصة، تربك وجودنا، فنتداخل حيناً، وننفصل حيناً آخر. فبلغنا جداراً شاهقاً، تتوسطه بوابة مقفلة، دفع بجمع يديه طرفي البوابة المعدنية، فالفينا نفسينا وسط صرح كبير، تُغيّب واجهته الظلمة، وقد اسدلت ستائره على نوافذ مغلقة. ستائر مشغولة باليد، نقشت عليها افراس جامحة شممت عطراً ياتي من الزوايا، ايكون عطر الهواء الذي سكن دهوراً هنا؟، لك ان تجلس هنيهة على مقعد الصخر، حيث جلس من قبل سادة السلالة، قال ذلك، واشار الى مقعد صخري منحوت من آجرٍّ ابيض، حفرت في جنباته الازاميل تواريخ كثيرة.

قال، هنا، عُمِّد جذر السلالة ، هنا القى أنليل رحله، لمّا هبط من السماء، وبيده تاج أبيه وصولجانه، وعليه قلنسوته وقد إشرأبت فوقها قرون وعل هائج، وهنا توّج سنحاريب بطلاً، وبكى كلكامش حزناً على موت انكيدو، وهنا، اتكأ أمير العراق ورسم بسيفه ديماسةُ الشهير، لك ان ترى منافذ الريح المغلقة في السقف، وثريات الاضواء المنطفئة ابداً، والمرايا المضببة التي تعكس اشباحاً تسامر أحلامها عصراً بعد عصر، مرايا الخيول الجامحة ومخالب العقبان والفؤوس الحجرية، ولكن كل هذا لامعنى له الان، فاليك شعلة النار هذهِ، ولي هذهِ، شعلتان ظلتا تكافحان إنطفائهما منذ مجر السلالات، وتزودان سرّاً بزيوت مقدسة تصل خفية من ارض السواد، وتملأ جفناتها نهاية كلّ قرن، قال، إتبعني فأتقدمّك، أو إن شئت أتبعك فتتقدمني، وإن قبلت تقدمنا معاً، رفس طوقاً من الخشب في صدر الصرح، فشرعت درفتا باب بالانفتاح، وصرّ خشبهما كأنهما لم تفتحا من قبل، وخطونا معاً نزولاً الى الدرج الاول من سلم حجري محفور في الارض الصخرية. فضح اللهب تعرجات السلم والتواءاته، وقلق الازاميل العتيقة التي صارعت صلابته، استأنف، لم تعتد السلالة ان تخلد الى طُمأنينتها الاّ في قبوقَدٍّ من أصلب الصخور، أمر الاجداد الاوائل حفره، واشرفت على توسيعه لمّا بجمع شُتات السلالة. قادتنا خطى التردد والخوف والاسى، صمتاً تسع عشرة طبقة الى الاسفل، خلل سلم لولبي يؤدي الى الاعماق، فجعلت مشاعلنا تضئ نفقاً حالكاً، وتخلّف وراءنا ظلاماً اكثر سواداً. فكأننا ننقطع عما أتينا منه، ونستغرق فيما نحن فيه، فلا سبيل الى العودة، ولا مناص من التقدم، افضى بنى السلم الى حجرة واسعة اجتزناها خبباً، وهبطنا منحدراً من ثلاث درجات منحنية، وكلما مضينا صوب الماضي، كانت الجدران تندفع أمامنا بفعل النار المتوهجة، ويلتئم خلفنا نفق الليل، كأننا لم نفترعهُ اللحظة، ظلام يغلف ظلاماً، وسواد يلتحف سواداً، إن أردت، قال، استبدلنا مشاعلنا باخرى، اختمر زيتها منذ الطوفان، لابأس، فلك ما ترى، انت ربان هذهِ الأوهام فغذّينا بالنار جوع شعلتين منطفئتين، أمتدت السنة اللهب فوقهما، وتركنا مكانهما شعلتينا، ومضينا، بهذا تضمن انت، أن لاتغطس الى الابد في هوة الزمن، كما أفعل أنا، وتقدمني ذراعاً، ساقودك هنا، لاسبيل الى غير ذلك، فقد ألفت دروباً مظلمة مثل هذهِ، وان لم تطأها قدماي، دروب

زرعت وراثة في الذاكرة، فهذا مضمار حفرته السلالة بعيداً عن انظاركم أنتم البشر، ولي فيه خبرة لم يقيض لغيري امتلاكها، خبرة السلالة التي آلت كلها اليّ، واندفعنا نقاتل ظلاماً يتهددنا، لكنه يتراجع أمامنا، كلما هممنا التوغل فيه، فسلمنا النفق الى فضاء واسع، كشفت اجزاءه السنة اللهب، وغاب أفقه وقبته، فضاء لانهاية له، حدوده الظلام والصمت، بلطت أرضه، بآجّر مشويّ بالنار أو الشمس، ولانوافذ له والابواب، فسد هواؤه، وظلت فيه خيوط غبار معلقة تأبى أن تغادر الفراغ الذي تعوم فيه.

بدا لي كهفاً واسعاً. زمانه الظلام، نغرق فيه معاً، كأن لاسبيل لانتشالنا، فقدت احساسي بالاتجاه الذي تقدمنا منه، هل حللنا فيه هبوطاً؟ أو إنبثقنا فجأة من قعره؟ هل اجتزنا مثل اشباح صخور جدرانه، أم تلمتنا قادنا احساسنا الدفين بالضلال الى هذا المكان. وجدت الحيرةُ تكتّف قواي، وبدا كأننا قريبان وبعيدان عن بعضا في آن واحد، كما لم نكن من قبل، خيمت على القبو رائحة غريبة، رائحة العزلة والخوف والنسيان، وغاب عنا كل شئ، فكنا وحيدين وسط متاهة الظلام، قال إذا شحذت الذاكرة، فربما نفلح بالاقتراب الى جوهر الحقيقة، قلت، الاتكون حقيقة مضللة، اتظنّ انّ ثمة حقائق هُنا؟ أجاب، اجل، إنها بالنسبة اليك، في الاقل، حقيقة تتكون على حافات الوهم، فاليك هي، واندفع ثلاث خطوات كبيرة جهة اليسار، وواجهني، فاصبحنا متقابلين وجهاً لوجه، بيننا شعلتان متوهجتان، تحجبان راسينا ووجهينا، تكلّم وانا لااراه ولايراني، هنا إبتدأ كل شئ، واستدار، ومضى مبتعداً عني ثلاث خطوات كبيرة اخرى، كأنه ينسج حولي مزيداً من الاحاجي والالغاز وكأنه يستنهض شيئاً ضمر في ذاكرته، مكث واقفاً، وظهرهُ اليّ، والظلام، ينتظر ان نبتعد، فيحلُ حكَماً بيننا، وجاءني صوته، إتبعني، وبدأ يعد خطاه، ثلاث عشرة خطوة باتجاه لايمكن لي أن أتبينه، أكنا نخطو فوق سحب داكنة، وحولنا سيوف برق، وهدير رعد، أم كنا نمخر عباب بحر توحشت امواجه، أم كنا أسيري جاذبية تشدنا الى الماضي، وتبتلعنا صوب بدء الخليقة؟، أم كنا ذاهبين في فراغ صوب لاشئ؟ تقدمتنا شعلتانا، فأضاءتا عالماً بكراً، امرني، أن امكث بعيداً، قال، جميع الادعية التي كنت استظهرتها منذ التقينا بدأت تغيب عني، وكأني لم أمض ثلاثة واربعين قرناً في إعادتها، هل أفلح باستظهار جزء من تلك الالغاز، ما أراه في ضباب ذاكرتي، أن تقف أنت، واتقدم أنا، واذا خانتني الذاكرة، فانّ كل شئ يذهب الى غير ما جئنا من أجله، فامكث، حيث أنت، بلا حراك. وتقدم خطوتين بطيئتين مترددتين، وارتفع ذراعه الأيسر، حامل الشعلة، الى الاعلى، فأرتسمت امامنا صورة لوهم جديد اندفعت من صلب الصخر، وبدأت تتكون بفعل الضوء، ولمّا بلغت الشعلة مقدار ذراع عنه، تكشف الوهم، فاذا به هيكل خالق أو مخلوق، قال، حالفنا الحظ، وعانقت شعلة اللهب، شعلة اخرى معلقته فوق هامة الكائن الغريب، وتوهجت أطرافها، وبدأت قطرات زيت تسيل على جبهته، فصدره، ثم بطنه، وتفترق نازلة فوق فخذية، من طاس مملوء زيتاً علق تحت الشعلة احسست ان الظلام الذي كان يلفنا منذ الازل، قد بدأ يتراكض ذائباً حولنا، وتبينت شكل الكائن الموثق بسلاسل الى جدار الصخر، كائن ضخم، جبهته عرضية، ضامر الكتفين، عاري الجسد، بدا لي شفافاً، لكنه ذو نظرات قاسية، واحداق ضيقة.

وقد خيّمت على مُحيّاه احزان ثقيلة، كان ينوء تحت العزلة والنسيان، وتهيأ لي إنه سيطلق صرخة مختنقة في صدره، قال ومشعله يفضح اطراف ذلك الكائن، هذا أنليل، الجد الاعلى للسلالة، هو من ارسى دعائم الخوف بقوته، وربط حبل السلالة الى السماء أول من حدّق الى الخليفة من عليائه، وهي تتكون بفعل لاحاجاته، عشق ان يكون من الارض واليها، لكنه، ركز هنا، يأساً من رجل حمل اسماء عديدة، كان يستبدلها، وقتما يريد، أترحاسيس، أونوح، اوزيوسدرا أو اتونا بشتم، رجل التحولات، وحرباء الارض، اعتمد الخديعة فالعصيان، واغوته لذة البشر، فتحدى مجلس بابل، اعتزل انليل، واختار المكان، واول من فتح أفقاً للماضي، فقبلهُ كان الزمان حاضراً، أولئك الذين تناسلوا عن سيد العصاة، وتناثروا في ارض السواد. ظلت عيناه محدقتين الى المجهول، منبهرتين بما يرى، وعبثاً حاول نسيان شراع سفينة ظلت تمخر أمام عينيه في بحر من المياه، إرتدّ محتي خطوة الى الوراء، وقال، لنترك شعلته مضاءة، ولنعلق صولجانه على ذراعه، كيما نخضب آماله التي بددها نوح، ولنمنحهُ فرصة اخرى يتأمل فيها شبح غريمه المبحر على سفينة النجاة. وبان تحت الضوء متوثباً، الى السقوط، لكن القيود تشدّهُ الى الخلف، وبعثت شعلة انليل مزيداً من حلقات الضوء حولنا، فظهر أملس يشكل دائرة واسعة تطوفنا، فاذا نحن في قبو دائري كبير، ينتهي بقبة معقودة بالآجر المسنن والى جانبي أنليل ثمة هياكل غريبة مقيدة الى الجدار، التفت الي، وقد بدا ضائعاً كأنه اقترف إثماً لابد من حصوله، واستغرقت عيوننا في بعض، كأن ليس ثمة افاق تحدُ من أعماقها.

داهمني حنين جارف الى العالم الذي قدمت منه، عالم والمخيلة، وفك رموز اللقى والرقم القديمة والطروس التي دونت عليها بدماء الامم تواريخ

الخوف واليأس والخذلان، واستبدل الحنين في لحظات برغبة حلّت من حيث لاأعلم، رغبة مدارها افق هذهِ القبة الكبيرة، التي تختزن اوهاماً اصبحت حقائق بفعل الخوف ورمال الصحراء ورياح الاصياف المحرقة التي تعصف ساعة تشاء، رغبة بان أتماهىٰ في كل شيّ واكون جزءاً منه، وان تتكشف لي اسرار هذا القبو الذي طمرته عصور متعاقبة، وان امتلك قوة تفصلني عن كل ذلك، فكان شيئاً لم يكن، رغبة طفل يطفو فوق امواج هادرة، او يفتض بستاناً بكراً، او يخب في سماء مضاءة، او يهرول فرحاً لصق غيوم حبالى بالمطر، وبين نجوم متلألئة ويطل علىٰ الخليقة من علٍ، متعالياً عليهما، لاتشدهُ الىٰ شيّ سوىٰ اللذة والمتعة، رغبة كائن يسبح في فضاء من الاثير اللانهائي حيث لاظلام ولا خوف ولايأس. أوقف سيل رغبتي، وقال، سيدي راوية الاوهام، هذا حفيد ذاك لا في العرق ولكن في القوة. لنلق نظرة اليه، ودفع شعلته صوب الكائن الذي يجاور انليل، وتشكلت امامنا، هياة رجل مقيد بسلاسل من رسغيه وعقبيه ووسطه، وقد اكتسىٰ ببردة صياد، وتنامىٰ شعر جسده على كل جانب، وارتسم علىٰ وجهه حلم صياد يحلم بالاسماك، والاشنات والطحالب، وثعابين المياه، قال، لك ان تعده متمرداً لانه رفض الموت، وادعىٰ عشق الحياة، لكنّ عينيه تشيان انه اول من حلم بالموت، لانه اول من افترع التمرد علىٰ اسيادهِ، وصاغ قواه، ظلّ هارباً متخفياً جوار الانهار والمستنقعات والاهوار، تلاحقه رغبة ان يكون سيداً لأرض الطوفان، ولقد امضىٰ قروناً يصهر خوفه في بوتقة احزانه، ليفجر قواه الخاصة في حقول الشوك وثمار الخرنوب، كان يلاحق بغايا يرتمين لذة علىٰ اعتاب المدن، ويستعملن ابراً من البردي لتبديد شهواتهن الحبيسة، وكانت عيناه تبرقان خوفاً، كلما عضت امراة ثدييها شوقاً الىٰ فحولته المستبدة، وكانت سيول احلامه تسبقهُ حيث يرحل، هرباً من غضب الالهة، وبحثاً عن امجاد فاسق، وهو من امتلك قدرة ان تعصف بحضوره جميع الكائنات خوفاً، فراح ينادم جيوش الافاعي في العصور المظلمة، ويختلي بنساء جامحات، وله في كتب التراجم صفحات كثيرة، اخفاها النساخ، ولا يقراها غير اولئك الشطار والمتماجنين الهائمين في الخرائب والاديرة، ولمّا انهكه الخوف، عاد ذليلاً، فقيّد الى صلب هذهِ الصخور وآلت نظراته المخيفة الىٰ سهوم متواصل في آفاق اظلام وغياهب العزلة.

دعك من شرير الشواطئ، وصاحب الهذيانات الكبرىٰ، واليك، من اشتق إسمه من عشيرة العقارب السامة، زوكاكيب الشبح المخيف الذي تكورت اجزاؤه، وظلّ محدقاً الىٰ بيداء رغباته، اول من شقّ عصا الطاعة، واستحوذ علىٰ قوى الشر وحلم بشعوب تركع تحت قدميه، واول من خلط بالدم المقدس تراب بلاد الرافدين، ترك ذؤابة النار المتراقصة تقترب الىٰ عينيه اللتين جمدتا علىٰ المجهول، وهما تكافحان رغبات قيدها الظلام، تسربت النار الىٰ طاس الزيت، وسالت قطراته علىٰ الانف والفم، زيت معتق ظلّ ينسكب بهدوء وهو يروي رغبات العقارب السامة، وتركنا خلفنا ثلاث شعل تصارع قواها، وقد سكنت في القبو لعنة النور والدخان، واقتربنا الىٰ جسد متحفزّ يطعن وهماً في الفراغ، توهمت انني استمع لصنوج حرب تقرع اللحظة، هذا بالح، سليل آتانا، قضىٰ حزناً لانه لم يحكم لألفي عام، أول من إجترح فن الحرب، واليه تعود سيول الدماء في كل مكان، ظهرت احلامه الاولىٰ بصورة بروق غريبة تبهر جلّاسه ومسامريه، وتتحول الى أوامر حرب في رؤوس قادته، ونظم قتال في حروب لاجدوىٰ منها، ومرة قادته نزوة لأن يقتحم بجيوشه سنون الجبال، ويخضعها لسطوة السهول صغيرة، عاد يائساً، مصوراً هزمته نصراً، فاضفىٰ علىٰ احزانه الدفينة فرح من قاتل فيالق الجبال وفرق السنون الصخرية الشرسة. كان الجميع يرتجف لعبث أحاسيسه الغريبة التي تفسد البيوض، وتثكل النساء، وتجمّد اجنحة النسور فتركها صريعة سقوطها علىٰ جيف البشر في ميادين الحرب، وهذا، ياسيدي، ناظم الازجال، والاراجيز، وصاحب الطبقات وسير الوهم، أنزي الذي قوض صرح السلام الىٰ الابد في هذهِ الارض، واوقد شعلة اضاءت عينيه الصارميتن فانبعث اللهب متضجراً حول جسمه، فبدا كأنه بانتظار حروب اخرىٰ، وهذا زاكيزي، هو من خرّب لكش، ونهب أحجارها الكريمة، جيّش الصعاليك في فرق لم تتعلم غير اناشيد قطاع الطرق، وتمتطي بعضها، قادها حذاء الانهار، ثم استولت عليه رغبة أن يهجم خلل كثبان الرمال، وفي أواخر عهده، هام بقيادة جيوش تهاجم ابداً لكنها لاتحارب، ظلّ يتقدم دون ان يبلغ اهدافه كأنها تتقهقر أمام رغباته، مثل سراب متصل لانهائي، انكفأ الىٰ بلاده وقد القم صدرهُ حقداً علىٰ لكش احد الكهنة الحالمين بمعابدها الشاهقة، فعاد يحارب نسيج أوهامه علىٰ مشارف لكش السعيدة، حطم جنده اسوارها، وخرب كهنته معابدها، واستوىٰ قادته علىٰ كنوزها، وافتض حرسه أبكارها، وترك في ساحتها الكبرىٰ شعلة لما تزل مشتعلة. وهذا سرجون الذي سبح رضعاً علىٰ شواطئ الفرات، وملأ رئتيه من نسيم الجبال، فاحاله الىٰ مستنقعات دم، وتقدمنا ناحية جسده المقيد برزود صدئه، صدئه، فانطبع ظله علىٰ الجدار. هذا نرام سين، وهذا أورنمو المحارب، واليك، انليل ـ باني، البستاني الأفاق الذي صيّر نفسه الهاً، وذاك شمشي أدد المخادع، ويليه ناصربال الرجل المخيف الذي لم يتبسم ابداً، وقد جبلت صورة انفه مثل منقار عقاب، وقف وهو يُهدّئ انفعالاته، وكأنه يزيح دهوراً من الخوف والرعب، وادار عينيه في فضاء القبو، المشتعل بالنار والدخان، والتفت اليّ، كانه لايصدق وجودنا وسط حطام السلالة، وكمن ينبش بقايا من ذاكرة كسيحة، قال، واليك، أمير العراق، بكوفيته، وذقنه الملثم، هو من جاء خلل صحارىٰ موحشة، كأنه لاينتسب الىٰ أحد، كان الاخير، مستوفزاً، كأنه في نزال مع

قيوده وامواج الظلام التي تطوقهُ، كانت نظراته قاسية، نظرات قديس حرم من رعيته، ومحيّا أفاق قادم من العصور الوسطىٰ، كانت ترتجف أمام نظراته جسور الكوفة، وتهرب سيول بخارىٰ، وتختلط مياه دجلة بالنيل، وترتعد جيوشه العائدة من بلاد ما وراء النهر، وهي تقتتل علىٰ الضفادع والفئران والافاعي.

فرسان أهلكهم الحنين الى امصار مهجورة، وارامل أمضهّن الامل بعودة محاربين اشداء يرممون احزان السنين الطويلة. كان الأمير يئنُّ تحت احاسيس مجهولة تتنازعه مثل نوبات قلق غامضة، وقد نبتت اعشاب سامة بين فخذيه واصابع قدميه وإبطيه، وغارت السلاسل والزرود في عظام صدره ورسغيه، وبدا وكأنه يتوج السلالة المقدسة بعنف نظراته، وقسوة جبهته البارزة، وجواره سيفه وقد جرد عن غمده، وبانت علىٰ نصله قطرات دم يابسة. تلفت حولي، يميناً وشمالاً، فوجدتني في دائرة من هياكل غاضبة تحدّق اليّ بفضول، لم أشعر الاّ بالعيون تخترق جسدي، والسلاسل تقيدني، والجميع يندفعون اليّ من جميع الاتجاهات، ولم أملك غير أن أشدّ بقوة علىٰ شعلتي، متيقناً إنني لااملك سواها، شعلة وهاجه تنير دربي، وربما أفلح بها ان أغادر اقبية الماضي. كنا نقف وحيدين، صحبة هياكل تحدق الينا، كأننا داهمنا عزلتها الابدية ونحن نطوي الدهور والعصور. وتجاوبت شعل النار، فازداد توهج الضوء كأن ليس ثمة ليل او ظلام، رأيته يترنح تحت احزان طفت علىٰ محياه، كأنه اقترف إثماً، كان يتأملني، كأنني إمتلكت سراً خاصاً به، كسر ذهوله، وقال، أظن انّ الفجر في سبيله لأن يطل الا نعود؟ كنت مأخوذاً بسؤال ينسج نفسه في رأسي، أين انت من هؤلاء، حزيناً وغاضباً ومرتجفاً نظر اليّ، وكأنّ كل ما شاهدناه لم يشبع مسامات الفضول التي اثارها السؤال، أنا، لي هذهِ القيود الخالدة بين أنليل الامير، قيود تنتظرني منذ قرون طويلة، بشيٍّ لم أفهمه، وهو يخطو باتجاه البوابة الحجرية التي اصبحت قربنا، قطعنا الخطوات الثلاث عشرة بصمت، وبلغنا البوابة التي تفضي الىٰ سلّم يقودنا الىٰ الاعلىٰ، هممت بان أضع رجلي علىٰ الطبقة الاولىٰ للسم، فتسلل اليّ صوت خلل بوابة خشب مجاورة، أنين بشري يتصاعد حزيناً مثل صوت ربابة جريحة، وذهلت واقفاً فقال مؤشراً الى البوابة، دعنا من كل هذا، فانت ستكون راوية السلالة، أنت من سيخلفني، ولاشأن لك بالرعية، قلت: كيف؟ إطمئن تحتنا ديماس الاحزان الذي إبتكره الأمير، ليس فيه غير خمسين الفاً، امضينا ليلاً للتعرف الىٰ السلالة، فلا شأن لنا بغيرها، ان ذلك يتطلب قروناً، هيا، وبدأنا نرتقي درجات الصخر، والانين المعذب يلاحقني، قلت، الا نطفئ ألسنة اللهب، فقد تمتد، وتأتي على كل شيْ؟ اطمئن، قال، وهو يمديديه فيمسك يُمناي، وحرارة يديه البشريتين تتسرب الىٰ جسدي، حرارة يدين تلتقيان بيدي أول مرة، لاتخف، ليس ثمة ما يخشىٰ عليه، فما رأيت سوىٰ أوهام لاتحترق، إنّ الرائحة المتوطنة كفيلة باطفاء اية نار، وخنق اي ضوء. فأوقف تشابك الاسئلة المحيّرة في رأسك، كنت أود ان التفت والقي نظرة أخيرة الى طوق السلالة، وحلقتها المتصلة المغلقة، لكنّهُ شدّ علىٰ رسغي، وبدّد رغبتي الاخيرة، وواصلنا إرتقاء السلم، فوجدنا نفسينا في حجرة صغيرة، ملطت جدرانها بكلس رديّ، أوقفني وقال سأطلعك علىٰ السرّ الاخير، اليك صاحب الانين المخيف الذي يقرع الاسماع أنّىٰ تكون وحيث تكون، قلت: من؟ فاندفعت من زاوية مظلمة هيأة رجل عارٍ، كأنه إنبثق من صلب الصخور، شدت ذراعاه الىٰ صدره، ورنا الينا بعينين غائمتين، كأن لاأمل امامهما، قال، هذ من أربك السلالة، وبأنينه أدمىٰ تاريخها، وهو من أوقد في الرعية السنة الخبل والجنون والتمرد، الشاعلي الذي اشاعت الرعية إنه يمتلك المعرفة، قيدته هنا، وأبطلت سحر عينيه الضالتين، وشتتتُ قواه، وادخلته مع الرعية في مارثون، وبسببه تتورم احزاني، ولاسبيل الاّ الابقاء عليه كما هو، قلت ألقي نظرة اليه، قال لابأس، ولكن حذار من العدوىٰ ياراوية الاوهام. اقتربت الىٰ الشاعلي كان نحيلاً ضامراً، كأنه قدم من عصور أخرىٰ، اندفعت اضلاعهُ، وقد حفرت على جسده كوياً بالنار أسماء السلالة من أنليل الىٰ الامير، حاولت ان اضاعف الضوء، بانارة شعلته، لكنني وجدت ان زيتها قد نضب، أو افرغ من طاسه، لكنّ جبهته بانت متلالئة، فياضة بالنور، جهدت ان اتبين مصدر الضوء بين عينيه لكنني لم أفلح، وظلت عيناه مزروعتين باتجاهنا، كأننا قدمنا من ارض خراب لاسبيل الى إصلاحها. بدت لي سلاسله رقيقة ولينة، وكأنه يمتلك قوة تفكيكها وقتما يريد، خُيل لي انه يهمس لي وحدي، قائلاً «عد». فشعرت انّ شعلتي تنطفئ، وتتحول الىٰ سوط، قال هيا لاسبيل الى الانتظار، فقد يداهمنا الضوء وبدأنا من جديد نصعد سلالم الحجر، بقينا ندور صعوداً الىٰ باحة الصرح، لكننا، كنا نفترع متاهات لاتقودنا الاّ الىٰ سلالم أخرىٰ، سلالم تقودنا الىٰ الاعلىٰ، واخرىٰ تفضي بنا الىٰ الاسفل، ونحن ندور حول قبو السلالة ديماس الاحزان.

شباط ـ آذار ١٩٨٩

ثلاث قصائد

صاحب خليل ابراهيم

ذكرى

تهتفُ بأسمي سراً
تحملُ في كفَّيها وردة
والعصفورُ ينقرُ قربَ مصاطِبنا
قدح الشاي الساخن يرسُمُ وجهي..
اغرقُ.. أغرقُ في بحرِ الذّكرى
وتمرُّ بعينيَّ سحابةُ أشواقي
تتجمَّعُ فوق الآسِ ملامحُها
تنهضُ كل سنين الحبْ
والغيمُ يُعرِّشُ فوقَ جديلتها
والنبضُ الهاربُ منطفئٌ
يرقب من يُشعله فوقَ ضجيجِ الكون
فانطلقي ياذكرى الأيام
في هذا اليوم ستنهضُ كلُّ الأعوامْ

بحور

بدّدْ ظلامَكَ بالسَّنا
وانثر بتربتكَ البذورْ
واحرق بخورَكَ جمرةً في الرّوحِ تَنْبَعِثُ المنُى
ـ لبيكَ: تسمع صوتَها
لبيك: اني هاهنا بَذْر البدور
ـ وهواكِ سيّدتي سيختتم الدهور

الأشجار

علمتني الدموعْ
كيف، يوماً، تُحَبْ
كيف تُمسي شموعْ..
وطناً للأحبّةِ.. أفياءَ نخلٍ وعُشْبْ

٢ ـ
حُبكِ البحرُ يغسلُ كلَّ الرمالْ
يستديرُ القطارْ
والغماماتُ في الأفقَ عبْرَ الكُوى تتباعدُ،
ترحلُ قبل انطفاءِ النهارْ.



الفيل

* هومن بورجوهين (١٩٣٢ -):
مدير تحرير مجلة (ناجاريك) التي تصدر بلغة الاسام
كتب اربعة عشر كتابا مابين رواية وقصة قصيرة ونقد ادبي، نال جائزة الاسام للاداب.

هومن بور جوهين - الهند

ترجمة: رعد عبدالجليل - الشارقة

في احدى امسيات شهر يونيو جلس العجوز بالورام في شرفة منزله عاري الجسد، آملا بنسمة باردة ، كان قد قارب الثمانين، بصره ضعيف وسمعه قد تلاشى، وحينما يكلمه شخص مافإن عليه ان يصرخ ليضمن ان العجوز قد سمعه، لذا كان الجميع يتحاشون ان يحدثوه وذلك ماجعله كئيبا طوال الوقت، وكانت زوجة ابنه الكبير تعطف عليه وتشعر نحوه بالشفقة، اقتربت منه وقالت، لقد جن الليل لماذا لاتدخل؟ وقبل ان يعرف ماذا قالت اجابها بعصبية، ولماذا تصرخين؟ اتعتقدين اني أصم؟ ومن ثم تساءل مؤكداً عدم قدرته على التمييز، من هناك؟ اذلك راتيا؟ ، حتى زوجة الابن لم تكن تستطيع ان تميز راتيا في الظلام، غير ان العجوز كان يستطيع ذلك من وقع خطاه، وتلك كانت حيرة كبيرة لاهل الدار، فالعجوز غير قادر على سماع ضرب الطبول قرب اذنيه ومع ذلك يميز بدقة وقع خطوات راتيا، ولم يكن راتيا يجيب على اسئلة العجوز لذا تجاهله وذهب، وتولى الفيل الاجابة على تساؤل العجوز نيابة عن راتيا حيث مدَّ خرطومه ومسّ رأس العجوز بمشاعر الحنان، امسك بخرطوم بابضان وراح يمسد عليه، ابتسمت زوجة الابن وهي تشعر ان العجوز مسرور بمشاركة الفيل لاحزانه وافراحه، وراح العجوز يحدث الفيل وهو ممسك بخرطومه، آه ياعزيزي ماسبب هذه الجروح ياترى؟ لابد ان راتيا قد اخذك الى الغابة ثانية للقيام بالاعمال الصعبة - لقد سبق وان اخبرته الايفعل ذلك غير انه لم يصغ، انهم جميعا كذلك، لم ار سابقا مثل هذا الجحود، آه ياعزيزي آه يابابضان. توقف العجوز عن الكلام غير ان الحوار استمر من خلال يده التي ظلت ممسكة بخرطوم الفيل تمسد عليه، وفجأة انيرت باحة الدار الخارجية بانوار سيارة كبيرة توقفت عند مدخل البيت، وكعاشقين متشابكي الايدي استدار العجوز والفيل نحو السيارة وبقيا يحدقان بها ، اطفئت انوار السيارة وترجل الابن الاكبر منها، توقف في باحة الدار واستدار نحو السائق وخاطبه قائلا، عليك ان تنظف السيارة ياهاري شاران قبل ان تذهب للنوم، فالطريق كان مغطى بالطين ولوكنت اعلم ذلك لما اخذت السيارة ، بعد ذلك توجه الابن الاكبر نحو الشرفة ووقف قليلا بجانب ابيه، لم يكن الاب قادرا على رؤية ولده في الظلمة، ولو قدر له ان يراه لرأى التكشيرة على وجهه مما يجعل دمه يغلي ، كان العجوز لايزال ممسكا بخرطوم بابضان، شعر ان وجود الابن الاكبر قد اشاع رعشة في جسم الفيل، شعر بالكآبة والاسى تجاه الفيل وحتى الفيل يبدو انه شعر باحتقار الابن الاكبرله، ظل العجوز يمسد على خرطوم الفيل بحنان لبعض الوقت، بقي الابن الاكبر واقفا يستمتع بمشهد الحب بين والده والفيل،ثم فجأة كسر جدار الصمت بقوله، هناك انواع كثيرة من الجنون في العالم ياابي، غير ان يكون الانسان مجنونا بوحش مثل هذا فلن اصدق احد مالم يشاهدوك، وهناك مرة في الاسبوع لتستحم وانت تمتطي بابضان ولكن بعد ذلك..

وقبل ان ينهي الابن الاكبر حديثه راح العجوز يرغي ويزبد قائلا: بعد ذلك، ماالذي سيحدث بعد ذلك؟ لماذا لاتقول ماالذي سيحدث بعد ذلك، كان الابن الاكبر يشعر ودون ان يرى والده كان يرتعش كلية، وتوقف لحظة ليقرر ماإذاكان سيستمر ام لا، بعد ذلك قال بلهجة هادئة، بعد اسبوع اماان يباع الفيل اويرسل الى ساديا لانجاز بعض الاعمال هناك، فاي الخيارين تفضل؟ لقد اكملت جميع الاجراءات ، قال ذلك ومضى دون ان ينتظر جوابا من العجوز. بقي العجوز جامدا للحظة ثم فجأة ارتج البيت بصراخ العجوز وهو يقول: ماذا قلت ايها النذل؟ اذن تريد ان تبيع بابضان او ارساله الى ساديا لحمل جذوع الاخشاب اتجرؤ على فعل ذلك؟ هل تعتقد اني ميت؟ ياالهي اي شيطان جعلني اخلف هذه المخلوقات عديمة الفائدة، هل ان قيادة السيارة في طريق رديء جعلتك تبخس قيمة بابضان؟ الجميع يعلم ان بابضان عريق الاصل وفي اليوم الذي دخل فيه الى البيت جلب معه الحظ الجيد، والآن اصبح بابضان مثل كلب أجرب في نظرك؟ اني الاطفه قليلاً حينما يأتي الى البيت وهم يسخرون مني لذلك وانت حينما تأتي بسيارتك الاتهتم بغسلها؟هل تلك الماكينة اكثر اهمية في نظرك من هذا المخلوق الحي؟ ان شبابك قد سرقك وجعلك تفقد معنى الاحترام، لذا فانك لاتعتقد ان بابضان يساوي شيئا، لاماكان عليك ان تقول ذلك، ثم بأي حق تفكر في بيعه او تشغيله في العتالة؟

انتبه لن تفعل ذلك مادمت حيا، بقي العجوز يوجه التهديدات لولده لفترة طويلة.

كانت تلك المشاحنات بين العجوز وولده بشأن بابضان مستمرة منذ زمن حتى انها اصبحت جزءا من نظام البيت وكانت هذه المشاحنات تدور دائما حول موضوع تافه.

وعلاقة العجوز بالفيل علاقة قديمة تعود الى ايام الشباب حينما كان بالورام شابا قبل ستين عاما، ولم تكن الاحوال كماهي عليه اليوم، فلم تكن هناك طرق اوسيارات وكانت الخيول والفيلة هي الوسائل المحترمة للتنقل في المناطق وفي تلك الايام حينما كان بالورام شابافي الخامسة والعشرين من عمره ممتلئا بحيوية الشباب اكتشف فجأة انه نظرا للعقارات والاراضي التي تملكها اسرته والتي اصبحت من الاسر المبرزة في المقاطعة فقد خطر له ان مظاهر الارستقراطية تحتم عليه ان يمتلك فيلا يضعه عند مدخل البيت، وبمجرد ان خطرت له الفكرة قام بشراء مخزن من اربع غرف واشترى فيلا واسماه بابضان، غير ان الفيل لم يلق محبة الابن الاكبر،فهولم يكن فيلا فحسب ولم يكن مظهرا ارستقراطيا كذلك، كان بالنسبة اليه رمزا للنجاح في حياته فهولم يستخدم بابضان لحمل الاثقال فالفيل كان بالنسبة اليه حلية لاتقدر بثمن، وفي احدى المناسبات كان البحث جارياً على فيل ذي مظهر حسن ليركب عليه مندوب بريطاني رفيع المستوى كان في زيارة للمقاطعة وقد تم اختيار بابضان من بين خمسة افيال في المنطقة، ويهتز العجوز طربا حتى الآن حينما يتذكر كيف تجول المندوب في المقاطعة وهوممتط ظهربابضان، وكيف تكلم بفخر عنه حين قفل عائدا، بذلك استطاع بابضان ان يغيظ اعداءه وان يجلب الهيبة والفخار لاهل داره، وشعر الجميع ان بالورام لم يعد بحاجة الى الصراع ليحقق النجاح فهو يحمل التأييد الملكي، وتدريجيا راح بالورام يرتقي ويتقدم خطوة خطوة وقد رزق بسبعةاولاد وثلاث بنات، وراح يزوره الناس المهمون والضباط واصبح الناس وبالورام ايضا يعتقدون ان هذا النجاح سببه بابضان الذي احدث جميع هذه التغيرات وبذلك اصبح الفيل تميمة الحظ لعائلة بالروام الذي راح يشرف بنفسه على تنظيفه وغسله واطعامه وحينما يعود مساءً يجلس يحادثه ويلاطفه بطريقة تجعل الآخرين يعتقدون انه يحادث ولده،والواقع فان الفيل كان يستحق اكثر من ذلك فهو لم يكن مجرد فيل او مظهر ارستقراطي فحسب وانما كان رمزا للنجاح في حياته، وقد نشأ اولاد بالورام في اسرة غنية وحينما كبروا وجدوا انفسهم قد اصبحوا من اغنى عائلات المقاطعة لذا خطر ببالهم انهم سيكونون من اغنى العائلات في المقاطعات الاربع ان هم اشتروا سيارة تقف في مدخل بيتهم، ربما يكون المرء كثير المال غير ان الناس هذه الايام يعنون ان كنت تملك سيارة او لا. وقد كان لديهم الكثير من المال في البنوك غير انهم ولطبيعة تفكيرهم الحسابية فقد عنّ لهم انهم يستطيعون ان يوفروا بضعة آلاف من بيع الفيل الذي فقد قيمته في هذه الايام ولم يعدمظهرا ارستقراطيا ،انه جزء من الماضي، وقد تناقش الاخوة في ذلك واخبروا اباهم بطريقة لطيفة غير ان العجوز حالما سمع ذلك راح يصرخ بانفعال شديد وامام دهشة الابناء قال، ماذا قلتم؟ تبيعون بابضان لشراء سيارة؟ من يجرؤ على ترديد مثل هذا القول؟

بقي الابناء في حيرة ازاء غضب ابيهم من موضوع بيع الفيل الذي اصبح خارج الزمان ، غير انهم حينما شاهدواوجه ابيهم المحتقن لم يجرؤ احد منهم على قول اي شئ وفي اليوم التالي سحبوا اموالا من البنك واشتروا سيارة لطيفة، وكان لصوت محركها فعل الزلزال في نقل الاسرة الى مصاف الاسر الارستقراطية ،ولم يكن بالورام العجوز غير راض عن السيارة بل العكس، فقد شارك افراد عائلته فرحهم بالسيارة،فمن الذي لايريد لابنائه الفرح؟

بالاضاف الى ان السيارة اداة مفيدة جدا حيث يستطيع المرء ان يقطع بها رحلة يوم بساعة واحدة، ومهما يكن فالسيارة في رأي العجوز لم تكن تزيد عن كونها اداة للضرورة غير ان بابضان رفقة عمر، فهو رمز للماضي وذكرياته وهو تميمة الحظ للاسرة وليس مهما ان تمتلك الاسرة مائة سيارة ولكن من المستحيل مقارنة السيارة بالفيل، وهو ذو وضع مختلف في داخل الاسرة وبذات الوقت فقد ادرك العجوز ان تصرفاته نحو الفيل لايقرها بقيةافراد العائلة، فالفيل بالنسبة اليهم قد فقد قيمته منذ زمن بعيد واصبح زوارهم من كبار الشخصيات لايولون اهتماما للفيل كماكان يحدث في الماضي واصبح جل اهتمامهم ينصب على سيارة الابن الاكبر ولم يعد احد يهتم بالفيل سوى مقاولى البناء، جميع ذلك ساهم في ازدياد اهتمام العجوز بالفيل، وراح يشعر انه والفيل يعانيان من الاهمال في هذا البيت.

وقد مضى زمن كان فيه الفيل يرفع رأسه بشموخ وكبرياء، غير ان العجوز يلاحظ الآن مسحة حزن وجرح للكبرياء في نظرات فيله ، وكان ذلك يملأ قلب العجوز حزنا وأسى، ولم يكن العجوز ليجد شخصا واحدا داخل البيت اوخارجه يشاركه احزانه تلك، كان عالما غريبا ذلك الذي يحيط به وبالفيل، وكلما ازداد العجوز اقترابا من الفيل ازداد الابن الاكبر في سلوكه العدواني تجاههما، وبدأ افراد العائلة يشعرون بالعار من وجود الفيل عند بوابة بيتهم واقتنعوا بضرورة تأجير الفيل لأحد المقاولين لحمل الاخشاب والحصول على بعض الاموال وبهذه الطريقة يتخلصون منه فوجود هذا المخلوق الكبير عاطلا في البيت اصبح

عبئا عليهم، فهم يعتقدون ان والدهم يعارض في بيع الفيل وربما يعارض في تأجيره للمقاول، وحالما سمع العجوز بذلك استغرب بشدة وقال، تؤجرون الفيل لحمل الاخشاب؟ يا الهي لماذا جعلتني اعيش الى ان اسمع مثل هذا القول؟ ماذا بكم؟ هل يعيش الفيل على حساب اي منكم؟، ولو سمعتكم تقولون مثل هذا القول ثانية ساشعل النار في البيت، كونوا على ثقة من اني سافعل شيئا كريها. استغرب الجميع من قول العجوز فماذا يظن العجوز؟ عليه ان يفهم ويقتنع ان بابضان حيوان ويجب عليه ان يقوم بما تقوم به الحيوانات، ولماذا يعترض على ذلك؟ كانوا جميعا يفكرون بطريقتهم هم.

لذا فشلوا في الوصول الى اجوبة لتساؤلهم ونتيجة لذلك اصبحوا متطرفين في افكارهم فقاموا بمحاولة تحويل انتباه ابيهم الى هذا الموضوع يوميا، من هنا اصبح الشجار بين الاب والابن بخصوص الفيل تقليدا يومياً في البيت، وكان يمكن ان يستمر هذا الشجار حتى وفاة العجوز، غير انه انتهى وبشكل غير متوقع عند زواج الابن الصغير، فقد جرت العادة في اعراس الريف ان يذهب العريس الى بيت عروسه وهو ممتط فيلا، وذلك تقليد للدلالة على الهيبة، وقد تم استخدام الافيال في جميع الاعراس التي حصلت في بيت بالورام من قبل.

وكانت استعدادات الزواج قائمة على قدم وساق في بيت بالورام منذ اكثر من شهر ولم يكن العجوز يفعل شيئا سوى مراقبة تلك الاستعدادات بفخر وزهو فهذا هو الزواج الاخير الذي سيشهده في حياته، وقبل موعد الزواج باسبوع ارسل بطلب ابنه الكبير وسأله قائلا، هل جهزت الفيل لاحتفالات الزواج؟ دهش الابن الكبير ورد قائلا: الفيل؟ ولماذا؟

صعق العجوز لتساؤل ابنه ورد عليه قائلا، ماذا قلت؟ تتساءل لماذا الفيل؟ هل جننت ؟ لم يكن الابن الاكبر مجنونا فالعالم اصبح سريع التغير فما كان يبدو طبيعيا واساسيا في حياة الامس صار لايعدو اليوم سوى تفاهة ، رد الابن الاكبر على ابيه بضحكة قائلا، لماذا الافيال يا ابي لقد قمنا باعداد دزينة من السيارات لتلك المناسبة وسيذهب العريس راكبا سيارتنا، مضت لحظات قبل ان يستوعب العجوز ماقاله ابنه الكبير بعد ذلك هز رأسه وقال ثانية، جيد ان تكون قد رتبت السيارات ولكن العريس يجب ان يذهب راكبا الفيل اذ لم يتم اي زواج في هذا البيت دون الفيل، وبضمنه هذا الزواج وبعد ذلك فانك حر في ان تنظمه بالشكل الذي تريد ، عند ذلك ضحك الابن الاكبر وقال شيئا لم يسمعه العجوز الذي سرح بذكرياته، وحل اليوم الموعود وشغل الجميع واخذ العجوز الفيل مع راتيا صوب النهر لغسله عند الصباح الباكر وعلى مدى ساعتين قام راتيا بغسل الفيل تحت اشراف العجوز، بعد ذلك بدأت عملية تزيين الفيل في حوالي الثانية عشرة وبصبر الفنان وجلده قام العجوز برسم قلب على جبهة بابضان وتزيين بقية اجزاء الفيل بالوان مختلفة وتعليق اجراس في اقدامه، وبعد ذلك وبمساعدة راتيا راح يزين كرسي العريس الذي سيحمله الفيل، ووسط انشغال الجميع لم يول احد العجوز اهتماما بما كان يفعله، وفجأة انتبه الابن الاكبر لمايفعله والده العجوز فجاء نحوه وقال، ما كل هذا يا ابي؟ اجاب العجوز حانقا، اولا فانك لست في كامل قواك العقلية ، ومن ثم حينما يأخذ الآخرون زمام المبادرة تأتي وتسأل عن ماذا يفعلون، الزواج سيتم في الرابعة والفيل لم يجهز بعد .

لكنني اخبرتك ان العريس سيذهب بالسيارة اليس كذلك؟ فلماذا تزعج نفسك بتزيين الفيل؟

نظر اليه العجوز نظرة غير واثقة وقال، ايكفي انك قلت ان العريس سيذهب بالسيارة؟ اخوك الصغير عليه ان يذهب ممتطيا ظهر الفيل والافضل لك ان تصمت.

ودون ان يقول شيئا اضافيا انسحب الابن الاكبر غاضبا، بعد ذلك جاءت لحظة بدء مراسم الزواج، قرعت الطبول وصدحت الموسيقى وتجمع المدعوون ، تقدم العريس نحو مدخل البيت حيث تقف السيارة وبجانبها عشرات الباصات والحافلات وامام السيارة وقف الفيل بكامل زينته يجلس بجانبه العجوز بانتظار العريس وراح العجوز يتمنى ان يتقدم العريس ليمتطي ظهر الفيل ، في هذه الاثناء عبر العريس المدخل ووقف في الشارع وراح العجوز يأمر راتيا بان يجلس الفيل غير ان صوته ضاع في الضجيج وتقدم العريس نحو السيارة، صرخ العجوز قائلا، ارجع ياولدي!

كان العريس قد خطا داخل السيارة، نهض العجوز وهو يرتعش ويصرخ، انزل من السيارة، انزل، عليك ان تذهب راكبا ظهر الفيل، وازاء صراخ العجوز راح البعض يضحك منه، وهدر محرك السيارة واندفع الجمع يركب الحافلات التي زأرت محركاتها وانطلقت باثر سيارة العريس.

بقي العجوز والفيل وحدهما يحدقان في المدخل الخالي، اثنان ينتميان للماضي لعالم مات منذ زمن بعيد، وبعد هنيهة انتبه العجوز حين مسه الفيل بخرطومه تطلع بوجه الفيل الذي راح يحرك اذنيه وكأنه يحاول اخفاء خجله، اندفع العجوز نحو الفيل واخفى رأسه في جسمه وراح يصيح ،بابضان، بابضان، بابضان، وتوقف فجأة وكأنه تذكر شيئا ، رفع رأسه ونظر نحو راتيا وقال، ياراتيا لن يبقى بابضان بعد اليوم في هذا البيت، اني امنحك بابضان، ومنذ اليوم فانك تملكه والآن خذه بعيدا قبل ان يعودوا.

سيميائية أسماء الأعلام في: الوقائع الغريبة

محمد العافية

المغرب

إن اطلاق اسم ما، على ذات معينة، يقصد الى تعيينها به عند ذكره، دون حاجة إلى اقترانه بالاشارة، ودون ان يلاحظ فيه الدلالة على معنى آخر في الذات.

ومن ثم يكون الأسم هو اول وسيلة (لافتة) يدخل بها الشخص المجتمع... وشيئاً فشيئاً يصبح الاسم هو الشاهد والتاريخ والحاكي والراوي : يروي مالم تذكره الكتب، ومانسيته الذاكرة وماحوته الواعية[1].

وكثيراً مايكون الاسم مشحوناً بالأحلام والرغبات التي سكنت ذهنية الآباء أو الفنانين وكأنهم ينوؤون بحملها، فيكلون امر تنفيذها الى الابناء عبر اسمائهم.. فيصبح الأسم موجِّهاً للسلوك، وربما دالاً على الموقع الطبقي الفعلي للتخصص او الموقع الذي تحلم العائلة ان تتسلق اليه.

ونتيجة لارتباط كثير من الاحداث بالحركات الدينية عندنا، نمت قبب الاضرحة عبر مختلف الأصقاع، واكتسحت اسماء أصحاب الاضرحة أسماء الناس، فتناسلت اسماء الأموات عبر الاحياء... وارتفعت نسبة تداول أسماء بعينها تبعاً للرتبة التي يحتلها المقدس في المنطقة.

ولعلّ الاهتمام الشديد، بالاسماء عند العرب، هو الذي جعل بعض الباحثين يعتبر أن «الحضارة العربية هي حضارة أعلام، أكثر منها حضارة معالم[2]»فلم تكن العرب تسمي ابناءها بطريقة اعتباطية، بل إنهم قد انتهجوا في التسمية أساليب متعددة، تعكس وضعهم الجغرافي والثقافي، كانوا يختارون الاسم الدال على البأس والشِدة للأبناء، والاسم الدال على التفاؤل للموالي : (عنبس[3] ياسمين) وذلك انطلاقاً من قولهم : «أسماء ابنائنا لأعدائنا وأسماء موالينا لنا».

ويظهر أثر الطبيعة واضحاً في اختيار الأسماء عندهم، فقد اختاروا ماغلظ من الشجر كما في طلحة وقتادة وعلقة، او ماغلظ من الارض كما في جندل وصخر، كما اختاروا من اسماء الطيور القطامي وصقر، ومن اسماء الحيوانات، ثغلب وثعلبة وكلب وكليب وغزال... وقد علل الجاحظ ركون العرب الى بعض هذه الاسماء القوية تفاؤلا بما فيها من الشدة والصلابة[4] ومثله ذهب "ابن فارس" في تعليل التسمية بالكلب استحضارا ل«الحراسة» وبعد الصوت والالف[5] على ان التسمية باسم الحيوان... أو النبات يمكن ان ينظر اليها باعتبارها مظهراً من مظاهر المعتقدات الطوطمية[6].

ومن اساليبهم ايضا التسمّي باسماء صفات فيها معنى الشدة، لالقاء الرعب في قلوب الأعداء وذلك مثل منازل، غلاب[7]. إلا ان بعض التسميات كانت تتحكم الصدفة فيها كأن يخرج الرجل، وامراته في حال مخاض، يريد ان يرى شيئا يسمى به[8].

كما كانت التسمية عندهم تتم باعتبار الصفات والألوان والملامح الجسدية مثل الطرماح وحوشب وعجرد والاخطل وفارعة وزهير ومصعب، استحضاراً لطول القامة، في الأول وعظم البطن في الثاني، والخفة والسرعة في الثالث، واسترخاء الاذن في الرابع وشدة الطول في الخامس، واللون الأبيض في السادس أما مصعب فقد روعيت فيه الدلالة الأصلية للكلمة وهي : الفحل من الابل.

ومما يلحظ، ان شيوع اسماء بعينها، كثيراً مايرتبط بسياسة دولة ما، وبالعقيدة التي تعمل على ترسيخها، ففي مرحلة السيطرة العثمانية[9] على الوطن العربي خضعت اسماء كثيرة لاسلوب الصياغة العثمانية للاسماء، بان يضاف الى اسم الشخص لقب يعرف به، ويشتهر حتى يكاد ان ينسى اسم الأب او

■ لم اكن اسمع شيئاً ولم أكن ارى شيئاً سوى عينين خضراوين يتألق بؤبؤاهما بنور سماوي افتقدته عشرين عاماً.

لقب الأسرة، تضاف مثلا اسماء مثل نظمي وقدري وحنفي ومدحت وصفوت وفتحي... وكان ربط كلمة « الدين» بأشخاص من ذوي المناصب تجسيداً او احتماءً وتبركاً، حدث ذلك في اواخر العصر العباسي الاول، هذا العصر الذي اتسم بتقلص النفوذ العربي وتزايد تأثير أعاجم المسلمين، فأصبحنا نجد تداولاً لافتاً للنظر لأسماء مثل تاج الدين وعز الدين، سيف الدين، بهاء الدين، فخر الدين، جمال الدين، سراج الدين، نور الدين، شمس الدين[10].

واذا كانت اسماء الاعلام، او الاسماء الشخصية كما ينظر اليها اليوم تعتبر سمة[11] الذاتية في اللغة، وإعلانا عن طابع القائل[12] كما لاحظ ذلك بتفنيست، فهي لذلك تعتبر من المعارف البحتة في اللغة، حيث تساعد على تقييد الحدث بأصحابه وعوامله وظروفه.

ويرى ميل Mille أن اسماء الاعلام لا دلالة لها، وإذا تكلمنا بدقة، هي سمة (marque) بسيطة، تسمح بالتمييز بين موضوع وآخر، دون ان تقول في ماذا - بواسطة اي ملكية - يميز هذا الشيْ عن الاشياء الاخرى، إنها بمثابة "اوصاف مقنعة[14]".

والحقيقة ان سيميائية الأعلام ترتبط باشكالية، عامة هي قصدية اللغة واعتباطيتها[15]

والخلاصة التي يمكن الخروج بها هي ان القول بالاعتباطية - كما يرى الاستاذ مفتاح -، هو الأكثر اقناعاً وشيوعاً، وذلك ليس فقط من خلال استعراض مختلف الاتجاهات والآراء، ولكن ايضا من خلال التأمل في الحقل الدلالي لأسماء الاعلام المتداولة.

وإذا كان النحاة يرون ان اسم العلم اسم جامد لا صلة له بالاشتقاق، ولو كان في اصله وقبل نقله الى العلمية اسما مشتقا، فان ميل اللغويين العرب والغربيين الى قصدية اللغة وإعطاء اسماء الاعلام معنى، هو الذي جعلهم يضعون اسماء مشتقة لاعلام موجودة، وهو مايدعى بالنقل، او يلتمسون لها اشتقاقا إن كانت مرتجلة، ولكنهم كيّفوا ذلك بحسب مجاهم الثقافي وتطوره[16].

وإذا كانت ملامح الشخص تتحدد من خلال مجموع الصفات والمزايا الذاتية التي يمتاز بها عن غيره، سواء كانت تلك الصفات حسنة ام قبيحة[17] فأن الدلالة النهائية لا تتحدد بما يشع الاسم من معاني فقط بواسطة أصواته، بل من خلال العلاقات التي يستطيع الشخص ان يربطها مع الآخرين. ذلك ان السمات الاجتماعية والنفسية والأخلاقية تبرز من خلال التفاعل والتأثير الذي يمكن ان يتركه الشخص في الوسط: فعبر تناقضاته ومواقفه ومختلف مظاهر سلوكه يمكن تلمس شكل "كينونته[18]" ان الشكل هنا يتحدد بمحتوى خارج عنه[19]، وفهم الشكل هو الطريق الوحيد المؤكد نحو فهم المعنى[20].

كانت الرواية التقليدية تحرص على ان تتمتع الشخصية باسم علم، بل باسمين إن أمكن[21] اللقب واسم الاسرة. وان توفرت الاسرة على أملاك، كان ذكر ذلك ممايضفي على الاسم بريقاً خاصاً يحدد موقعه.

كان الاسم مهماً جداً زمن البورجوازية **البلزاكية**، كذلك كان "الطابع" مهما جداً لانه كان السلاح الذي يبارز به، وبه تخاض معارك السيادة والغلبة.

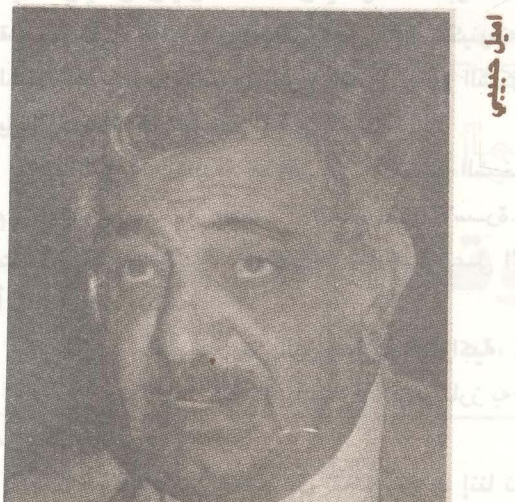
اما اليوم فيظهر ان العالم اقل ثقة في نفسه، إننا نعيش حقيقة الشخص المرقم، لم يعد مصير العالم مرتبطاً بصعود او سقوط اسم معين، بل اصبحت تتحكم فيه تكتلات اقتصادية في شكل شركات متعددة الجنسيات...

ومن ثم تزحزحت فكرة القوة العظمى للشخص البطل عن مركزها السابق، ليشغل الخشبة اشخاص عاديون، ربما بدون اسم بارز او وجه "لامع" بل ان الرواية الجديدة لم تعد تحتفظ بملامح نفس الشخص واسمه، لقد غير بيكيت، في عمل واحد، اسم وشكل نفس البطل، بينما نجد **فوكنر** قد عمد الى تسمية شخصين مختلفين بنفس الاسم.. وقع استمرار انسحاق الانسان تحت عجلة الاستغلال، فانه سيحمل اسم احد الحروف الهجائية.. فهو بدون اسم، بدون ملامح. بدون أهمية...

من هنا فقدت الشخصية دور بطولتها وقدرتها على انجاز الأعمال الخارقة بمجهودها الفردي، لذلك كان الشخص الذي تقترح الرواية الجديدة صورته يتموضع على النقيض من الفردانية[22]، إنه مندمج في المجموعة التي ينتمي إليها بشكل او بآخر، لذلك كان التركيز على انساق[23] العلاقات الشخصية المتبادلة، وعلى بنى المواضعات التي تتخلل الفرد، والتي تجعله فضاء تلتقي فيه القوى والاحداث، وليس جوهراً متفرداً. من هنا ننظر الى الشخص ككائن بشري، يتميز بتفاعله مع العلاقات ذات الطابع الاجتماعي مؤثراً ومتاثراً[24]، وليس كفرد[25] معزول عن اي تاثير.

وإذا كان اسم العلم، يزودنا بغطاء ما، فانه يسمح للشخصية ان تعيش خارج الملامح الدلالية التي رغم ذلك تخلقه على نحو كلي[26].

والحقيقة انه لا يجب عزل اسم العلم عن علاقاته



بشخصية حامله. فمعاملة الشخصيات باعتبارها من اسماء العلم التي ترتبط بها بعض الخلال خلال مجرى السرد، يجعل من الشخصيات مجرد فاعلين في مجموعة أسانيد، تتراكم لدى القارئ اثناء قراءته وليس أبطالا او اوغاداً او مساعدين(٢٧)، ان النظرة البنيوية الى الشخصية باعتبارها "مشاركاً"، وليس "كائناً"، جعلت كثيراً من الباحثين يركزون في تناولهم للشخصية على وظائفها (بروب، كريماس) الأمر الذي قلص من إشعاع الشخصية في النص وحدّ من ابعادها. لذلك سيكون التركيز اثناء مقاربتي لأسماء الاعلام في الوقائع الغريبة، ليس على اسماء العلم الشخصية، وماتقوم به من وظائف فحسب، بل على البحث ايضا في الشروط التي جعلت حاملي تلك الاسماء، يتميزون بما هم عليه، وذلك باعتبار ان الشخصية في نهاية المطاف كائن متخيل، أنا تجريبية (Ego Experemontal) لتكون الرواية اخيراً عالماً وقد نظر إليه عبر شخصيات متخيلة(٢٨).

وهكذا فان البحث في سيميائية "سعيد ابي النحس المتشائل في الرواية يقتضي ليس فقط تحليل تركيب اسمه والاوصاف المحددة، الملحقة به، بل ايضا العلاقات التي يكونها داخل النسيج الروائي.

واذا كان العنوان هو "المزيد المحفوظ لشخص ما(٣١) "فهل يصح ان تكون التسمية تخطيطاً قدرياً لمصير ذلك الشخص؟

لندع جانباً "الحكمة الهنديّة" التي تقول : اسمك الشخصي هو مصيرك، ولنتعامل مع الاسم الشخصي كجسد بلورى تختلف شدة اضاءة لمعانه وتتعدد ألوانه بتعدد زوايا النظر إليه.

إن المتشائل يعلن حين ينتظر منه أن يعرف نفسه :

"تحيرت في هويتي كيف انتسب" ص ١٧١

وهو يرجع في نسبه البعيد الى الجد الاكبر "أبجر بن أبجر"(*) لكنه يعترف : اسمي يطابق رسمي : "اما عائلة المتشائل فإنها عائلة عريقة نجيبة في بلادنا ص١٨ ويقال ان اول من اطلقها علينا هو تيمور لنك نفسه، بعد مذبحة بغداد الثانية ص ٢٢.

ومنذ البداية يختلط عليه الامر

"أسأل نفسي : من انا، أمتشائم انا ام متفائل؟

أقوم في الصباح من نومي فأحمده على انه لم يقبضني في المنام، فإذا اصابني مكروه في يومي أحمده على ان الاكره منه لم يقع، فأيهما أنا المتشائم ام المتفائل»؟ ص ٢٣

هكذا تمتزج في نسب المتشائل الحملات المغولية والمذابح بقناعة الاستسلام، حيث ترست فلسفة العائلة التي ترى «ان هناك موتا اسلم من موت، وموتا اسلم من حياة "ص ١٩٠"

هكذا يجد أن الطريق ممهدة امامه سلفا:

"شعرت... اني أكمل رسالة والدي، رحمه الله، وأخدم الدولة بعد قيامها على الأقل ص ٢٧. ذلك ان والده «كانت له أياد على الدولة قبل قيامها ص ١٩، وهو لذلك يتمتع ببعض الامتيازات:

"ها انا اعود الى ارض الوطن متسللاً فلا ينالني سوء، مع ان شعبي كله يهيم على وجهه مشرداً، واذا لم يهم هيموه ص ٣٩.

وهو يحتفظ بما لوالده من اصدقاء لوقت الحاجة : «ان لوادي الذي اعطاكم عمره، صديقاً من كبارهم اسمه الادون سفسارشك" ص ٣٢.

واعتباراً لخدمات الاب يحظى باستقبال خاص من طرف "الأدون سفسارشك" : "نقدني عشر ليرات صحاح، وقال: ابوك خدمنا، خذ هذه وكل! ص ٥٧.

ويعتبر لقاء المتشائل بالادون سفسارشك اول تعامل يتم بين المتشائل وممثل عن سلطات الاحتلال. واذا كان النص الروائي لا يفصح بوضوح كافٍ عن الدور الذي يقوم به هذا المسمى "الادون سفسارشك" فان اسمه يؤشر الى الوظيفة الحقيقية التي يقوم بها. والحقيقة انه طالما حيرني تردد هذا الاسم في النص، ولم اهتد الى دلالة مضبوطة له حتى وجدت اخيراً، وعن طريق الصدفة، انه يعني بالعبرية "عميل تجاري (un agent commercial)(٣٢) مما يكشف بوضوح عن تحول نوعي في الوظيفة التي يقوم بها ضابط البوليس المتقاعد، حين اصبح يتجر في الانسان...

ولعل الكاتب، يريد ان يبرز تصرف المتشائل

والتجاءه الى سفسارشك، فيبادر الى جعل المتشائل يقول : "لم يبق لي والدي، من متاع الدنيا غير الحذر... وإساءة الظن بكل الناس ص ١١٨".

هكذا يصبح طريق الخيانة ممهداً للمتشائل. فهل كان راضياً بما يفعل؟

وهل صحيح انه انه سار في طريق الخيانة وراثة وقصداً؟ وهل استطاع ان يحرز على ثقة رؤسائه؟. الحقيقة، انه رغم مظاهر السذاجة التي تبدو من بعض تصرفات المتشائل، فانه كان يعي جيداً مايفعل، ويعاني من جراء ذلك تمزقاً داخلياً عنيفاً:

"انا سعيد ابو النحس المتشائل الصامت ذلا، وصديق الفلاحين! ص ١٩١".

وهو يتذكر ماضيه بكثير من المرارة:

"تذكرت ماضي النابح واني كنت اتكلم بالوشاية ولا اصمت ص"١٩٢ بل إنه كثيراً ما يختال العدو، ويبالغ في إظهار علامات الطاعة حتى يموه عما يفعل : "بالغت في الخضوع لرؤسائي طول الاسبوع وقد قر قراري ان افعلها ص ٦٩".

وزيادة في التمويه يعلن :

"انني معكم ابا عن جد. وانت تعلم ياصديق العمر [يخاطب يعقوب] بإخلاصي المفرط للدولة ولامنها وقوانينها، وما هو معلن منها، وما سوف يعلن ص ١٥٧".

وهو إذ يتذكر بكثير من الاسى كيف قدمته «غزالة» ـ وهو في تلك المرحلة المبكرة من حياته ـ الى والدها:

"هذا شاب مجاهد من فلسطين" ص ٤٦.

لا يعرف اليوم كيف يداري واقعه، حينما ياتيه الاتهام جارحا على لسان "يعاد" :

ـ "كلهم يقول : انت. انت راس الخيش.

ـ انا؟

ـ وابوك من قبلك[٣٣]! ص ٧٢.

أما رؤساؤه، فقد كانوا على علم بما يخفيه. يقول يعقوب: "اصبح الرجل الكبير يعتقد بان افراطك [في خدمة الدولة] هو تمويه على تفريطك. إنه يستعيد اصلك وفصلك ادلة على انك تتغابى، ولكنك لست بغبي، فلماذا لم تعشق سوى يعاد، ولم تتزوج سوى باقية، ولم تنجب سوى ولاء! ص ١٥٨".

ويأتي جواب المتشائل حاسما:

"قلت : الم يسال الرجل الكبير : لماذا لم اولد سوى عربي؟

ولماذا لم اجد وطنا سوى هذه البلاد؟!.

من هذا الوعي العميق بماساته يدرك وضعه جيداً :

انني ادرك خطتي... انا النذل ص ١٣... انا النذل... ص ١٤، قد لا اكون الوحيد الذي اختاروه، ولكنني وحقك مختار من المخاتير ص ١٥.

لكنه في نفس الوقت يشعر بالانتماء، وانه واحد من هؤلاء الآخرين : "آخرون ـ هؤلاء انا ... انا الآخرون ص ١٧".

بهذا الامتزاج بين "الانا" و "الآخرين"، يستعيد وعيه المفقود فتتحول "انساه" الى "نحن" عميقة[٣٤].

إن هذا التمزق بين الانا والآخر يزداد اتساعاً بالممارسة، ومن ثم تتضاعف أهميته كوسيلة فنية للتاثير، فكلما كان الممثل مجبراً على ان يمثل الخطا فإنه يرى الصواب اكثر.[٣٥]".

ولهذا، وبعد لقائه التاريخي بصاحب العباءة الارجوانية في السجن، يقرر الانسحاب من الخدمة، لكن "الرجل الكبير" يرفض استقالته:

"جاءني الرجل الكبير مهدداً بأنهم سيظلون من ورائي من سجن إلى سجن حتى أهلك حبيساً او طليقا او اعود الى خدمتهم ص ١٧٧". هكذا تجمع شخصية المتشائل بين التناقضات فهو في الوقت الذي يستشعر فيه بالحطة والدناءة يجد نفسه مختاراً من المخاتير. وفي الوقت الذي يسترجع فيه وعيه الضائع ويريد الا يبقى "رتس الخيش" ويتحرر من وضعه السابق يجد نفسه محاصراً بين "الرجل الكبير" من جهة وبين وضعه التاريخي من جهة ثانية. وحتى حينما يرتقي ويصبح "ذا السرين" فإنه يبقى عاجزاً عن الفعل فيتضاعف الشعور بالاحباط لديه، ويتضاعف تبعاً لذلك تعاطف المتلقي مع هذه الضحية البريئة الساذجة التي تعيش محنة وجود :

ـ إني كبش ومقيم...

ـ خلُوا عني واركبوا غيري...

ـ قضيت نصف عمري في خدمتكم، فدعوا البقية اعيشها كبقية خلق الله، لا اهش ولا انش.. ص ١٧٧

ولا تفوتني الإشارة الى ان اللقب الجديد الذي اصبح يحظى به المتشائل وهو "ذو السرين" يتناص في بنيته التركيبية مع لقب اشتهر به ثالث الخلفاء الراشدين "عثمان بن عفان"، والذي لقب بذي النورين لأنه تزوج بنتي النبي «ص» رقية ثم ام

كلثوم. وهو أحد العشرة المبشرين بالجنة[٣٦]... كان غنيا شريفا في الجاهلية... كرهه اهل المدينة وكثير من اهالي الامصار الاسلامية لانحيازه لذوي القربى... وكان ذا حظوة عند الرسول «ص». جاء في الرياض النضرة: «كان رسول الله «ص» اذا جلس، جلس ابو بكر عن يمينه وعمر عن يساره، وعثمان بين يديه، وكان كاتب سره[٣٧] هاجر الهجرتين... وكان لين العريكة...[٣٨].

إن هذه الملامح المميزة لشخصية عثمان بن عفان، رضي الله عنه، تلتقي ببعض منها فيما ميز المتشائل من اضطراب في الاحوال واختلاف الآراء حوله. فهل يكون المؤلف قصد إلى شئ من هذا إمعاناً في اضفاء ابعاد جديدة على شخصية المتشائل؟

ام ان الامر مجرد اشارة عابرة لا تستدعي الالتفات؟... خاصة وأنه لا مجال للمقارنة بين شخصية في جلال عثمان بن عفان، الصحابي الجليل، وشخصية خيالية مثل المتشائل!

هكذا تبدو شخصية **المتشائل** متغيرة باستمرار، فهو ليست شخصية جاهزة ثابتة التكوين والملامح، بل إنها في تطور مستمر وتمتاز باتخاذ مواقف متطرفة، ومتناقضة كثيراً ما تدعو الى الاستغراب والتساؤل: يتخذ مواقف احياناً تؤشر على بلادته، واحياناً اخرى على كيده السياسي الذي لا يمارسه الا من كان يمتلك وعيا سياسياً متقدماً.

في كثير من المواقف الحرجة التي تعرض المتشائل لها، يقع ممزقاً، متردداً بين موقفين غالبا ما ينتهي الى الاذعان، لكنه يشي بما يطرح داخله، مما يحيل الموقف الى مشهد هزلي:

فانكمشت تاهباً للانقضاض عليه، وليكن ما يكون، ففي دمائي تجري دماء الشباب الحارة، انا ابن الرابعة والعشرين، وحتى الصخر لا يطيق هذا المنظر [منظر الحاكم العسكري وهو يستنطق بفظاظة قروية ضبطها متسللة وهي تحمل وليدها] غير اني تذكرت وصية ابي وبركة والدتي، فقلت في نفسي: ساثور عليه اذا ما اطلق الرصاص. ولكنه يهددها فحسب. فبقيت منكمشاً ص ٢٥.

هكذا يغلي الدم في شرايين المتشائل تأهبا للانقضاض، ولكن وصية والده تجمد الحركة فيه، فيبقى منكمشاً.

ويبرع الكاتب في جعل ملفوظ المتشائل يشي بحقيقة شخصيته:

"فتنطحت للمدير وصحت في وجهه همسا...) ص ٢٩.

يمتزج في هذا الملفوظ صوتان:

- صوت الغضب والتحدي، يعلن عنه فعل تنطح وصاح.

- صوت الارتكاس والخنوع يعكسه ملفوظ مناقض لما سبق

التهيؤ له، حيث يتحول التوتر المعلن عبر التنطح والصياح في الوجه، إلى همس واسترخاء...

ومن المواقف المفارقة في شخصيته، حرصه على إثبات الذات والتطاول، في موقف يدعو الى الرثاء اكثر مما يدعو الى الاعجاب:

"وارشدوني الى مقر الحاكم العسكري، فدخلته راكباً على جحش بن أتان. وكانت على عتبته ثلاث درجات، وصعدتها الدابة في خيلاء ص ٢١.

انه نوع من التنفيس عن المتاعب والتماسك أمام الأحداث ومحاولة الاستعلاء على الاجنبي[٣٩].

والمتشائل الى جانب ذلك، كثيراً مايقوم بأعمال وحركات تنم عن بلادة وسوء تقدير لما يجب فعله:

"فظلت الايدي تتقاذفني وأنا مدحول حتى وجدتني في فناء الدرج تحت اقدام يعقوب ويدي متشبثة ببطاقة اتحاد عمال فلسطين، وانا امدها، متمددا نحو عينيه، فلا تبلغها ص ٧٨.

ومثله موقف آخر:

"استلقيت على الارض ديدمونة. فقال: قم، ولم يحن اوان ذلك، بعد! ص ١٦٨.

واكثر من ذلك موقف ثالث:

"ظللت أشكر وألهج بحمد ذلك، حتى دفعني الحارس خارج المكتب" ن، ص.

وفيما يستشعر المتشائل بمكانته الرفيعة: "نحن الذين ورثنا الدولة عن ابائنا تظل مراتبنا عالية..." وتأتي الاحداث لتنزله الى الحضيض:

"فلما تافقوا من شدة الحر، تاففت معهم فانهالوا علي رفساً ولكماً وانا اصيح: النجدة، النجدة! ايها الرجل الكبير، ولفظتها بلغة عبرية فصحى لاقنعهم بعلو كعبي وحتى اقوم من تحت اكعابهم" ص ١٦٠.

من صلب هذه المفارقة، تنبع سخرية مقنعة، إنه التناقض بين الظاهر والباطن، وبين الجهد المبذول وهو كبير ومكلف، وبين المردود وهو هزيل او دون المتوقع، ولعل مشهد استقبال السجانين للمتشائل خيرمثال على ذلك :

"رايتني واقفا في حلقة من السجانين الطوال العراض، كل سجان بعينين فـاعستين اثنتـين وساعـدين مشموتـين اثنتين، وبفخذين غليظتين اثنتين، وبفم واحد مفتر عن ابتسامة كشراء، كأنما طبعت جميعها في قالب واحد، فظللت أحاول ان اطبع على فمي الابتسامة نفسها، فينهار الجانب اليساري من فمي، فأقومه فينهار الجانب اليميني، فأقومـه، فأحس بشفتي السفـلى كلها تنهار، فأقومها، فتصطك أسناني" ص ١٦٩.

إن آلية الاستجابة الميكانيكية هنا للجسد، تشيع في هذا المشهد البليغ، روح الفكاهة السوداء، وتترجم مدى تأثير الرعب من التعذيب في نفسية المتشائل وقد أحيط بحلقة من السجانين.

من هنا يصبح المتشائل ضحية مفارقة مواقفـه وسلوكه، فعن طريق البراءة والسذاجة يخلق مفارقـات تجعل المتلقي في حيرة من أمره: هل يشفق على ما آل إليه كبش الفـداء؟ ام انه يزداد تحاملا عليه واقتناعاً بأن الضحية تستحق ماينالها بحكم سلوكها!

صحيح ان الضحية تتسم بالبراءة وهي في نفس الوقت مذنبة باعتبار انها جزء من مجتمع مذنب، حكم عليها ان تكون ضحية وكبش وفداء.

إن كبش الفداء يجمع بين الانتماء والغربة، الداخل والخارج، السخرية والقدسية... مثله مثل المتشائل الفلسطيني الذي يعيش داخل الدولة الجديدة غريبا في وطنه. ان النفي داخل الوطن من اشد انواع المعاناة. وهو يتوق الى تحرير وطنه، في الوقت الذي يعمل في خدمة اعدائه. إن هذا الموقف المتارجح لا يتيح للمتشائل امكانيـة للانتماء الى الوطن بشكل حاسم او التخلي عنه بشكل نهائي. فهو بين الموقفين كبش فداء.[٤٠]

وهو فوق ذلك يعتبر نفسه "مختاراً". حقاً لقد كان المسيح ايضا شخصيـة رئيسية لكـونه اختار نفسه كضحية في الوقت الذي كان يعي فيه، الدور الذي يلعبه[٤١]".

إن هذه المواقف المتباينة، التي طبعت سلوك المتشائل قد ادت الى كثير من الجدل والاختلاف في تأويل ابعاد شخصيته، وتحديد الموقف منه، لدى كثير من الدارسين، وحتى نزداد تعرفاً على هذه الشخصية الرئيسية في الرواية، لابد من الوقوف عند الاسماء الاخرى التي تساكنت معه في نفس الفضاء الروائي.

إذا كان المتشائل صاحب مواقف متذبذبة صاحبته طيلة أحداث الرواية، فإن ملمحاً واحداً لازمه، ولم يلحقه فتور او تغير، ذلك هو تعلقه بيعاد ثم بباقية وأخيرا بيعاد الثانية : إن هذه كلها اسماء ترمز، كما هو واضح، الى الارتباط بالوطن. ويعرب هـذا التعلق الرمزي عن نفسه كلما التقى المتشائل بيعاد بعد ابعادها عنه، ويبلغ ذروته حينما يصل المتشائل الى مرحلة اليقظة، بعد خروجه من السجن:

"لم اكن اسمع شيئاً، ولم اكن ارى شيئاً سوى عينين خضراوين يتالق بـؤبؤاهمـا بنور سماوي افتقدته عشرين عاما"[٤٢].

إنه يلتقي من جديد بيعاد ـ الارض، يعاد، ـ الوطن، فلا يشعر بكيانه الا في احضانها، يستعيد شخصيته عبر ترديد اسمه الشخصي "سعيد" تتضاعف فرحته، ويعلن للعالم:

"سعيد بشجاعتي مثلكم ياناس... مثلكم لي قدمان ثابتتان على الارض وظهر مستقيم، وقـامة طويلة، وراس في السمـاء... يعـاد الى جـانبي ياعالم..."! ص ١٨١.

وهو لا يطمئن على استمرارها الى جانبـه لانه يخشى ان تضيع منه ثانية. يسألها:

ـ هل تتذكريني؟ فتجيبه:

ـ الماء لا يترك البحر... يتبخر ثم يعود في الشتاء، ويعود انهاراً وجداول، ولكنه يعود. ص ٢٠٠.

هكذا يظهر النص الارتباط الازلي للمتشـائل بمعشوقته التي لا يشعر بالسعادة إلا في احضانها. لكن المتشائل الذي يبدو انه قد حصل له تحول حاسم وعيه بلقاء ذلك الشطر الآخر من سعيد... صاحب العباءة الارجوانية، والذي يجسد الوجه الآخر لما يريد ان يكون عليه سعيد المتشائل. فحين يحصل التقابل بين السعيدين، تجئ اليقظة...

الا ان الاحداث تسير في غير الاتجاه المتوقع، فحين تجبر يعاد على مغادرته ثـانية، لا يحرك ساكنا، ويبقى وحيدا ليكتشف نفسه فوق خـازوق ينـظر الى خـلق الله مـن فـوق علـو شاهق...(ص ٢٠٣)

هكذا تنطبع شخصية سعيد بالبراءة والسذاجة والجبن، وهو الى ذلك يتمتع بقدر من الفصاحة والمعرفة (مناقشته لمدير السجن، معرفته بشكسبير، تمثيله لدور ديدمونة)، ممـا يجعله قريباً من شخصية بطل المقامة، بما يتميز به من ذلاقة لسـان، ومكر وحيل في بعض الأحيان. انه نظير أبي الفتح الإسكندري : تجسيدٌ متحرك للانحناءات والالتفاف... وفي المواقف الحرجة

تهرب هويته منه، وتتعدد اوصافه المحددة، ليضيع اسم العلم "سعيد" وسط الألقاب والكنى غير المستقرة والتي تعكس اضطراب أحواله.. ان اسم العلم، تلك النواة الصلبة العنيدة[43]، يفقد كثيراً من صلابته وعناده حينما تنثال عليه النعوت غير المستقرة : أبو النحس، المتشائل، رأس الخيش، ذو السرين المختار، الندل... زعيم عمال في اتحاد عمال فلسطين... كذلك ابو الفتح الاسكندري، فهو أحيانا واعظ وأحيانا مداح ونصاب ومرقص قردة ومتسول، ونصراني وإمام وبائع طلاسم[44]... إن التفسير المقنع لكثرة الاوصاف المحددة بالنسبة للمتشائل هو انها لا تعكس الأدوار الكثيرة التي اضطلع بها، بقدر ما تعكس الاضطراب والقلق الوجودي الذي كان يعاني منه.

صحيح ان كل شعب عاني مثل ماعاناه الشعب الفلسطيني ينتج متشائله الخاص[45] في الأدب، (الفارس دون كيشوط، والجندي شفايك، رغم سلبيتهما)[46].

واذا كان المتشائل قد وجد نفسه اخيراً على خازوق، فإن الخلاص سياتي على يد ابنه من باقية[47] "ولاء".

نعمْ ذلك المولود البكر الذي كانت امه قد عقدت العزم على تسميته باسم والدها النازح "فتحي"[48] لكن "الرجل الكبير"، ذا القامة القصيرة كان قد أصدر قراره النهائي : سميناه "ولاء"، ليكون ولاؤه كولاء أبيه، وجده، للدولة لكن الابن جاء مخيبا لما تمناه الرجل الكبير فيه، فكان ولاؤه لوطنه : "ولاء ابني وحيدي، هذا الشاب الحي الضئيل الذي ياكل عشاءه القط، اصبح فدائيا...ص ١٣٥.

ومما يلفت الانتباه في اسماء الغزاة الجدد، ان رئيسهم والمنفذ لسياستهم، لا يحمل اسم علم شخصي. و"الانسان بدون اسم كأنه لا شيء[49]. ولاترد الاشارة اليه الا بلقب "الرجل الكبير"، ان هذا الوصف المحدد يعكس وجهة نظر الغزاة الى رئيسهم، وإلا فهو "ذو القامة القصيرة" في نظر المتشائل. ولهذا فكثيراً ما ترد الاشارة اليه بالوصفين معا. مما يشي بمفارقة تشي بالموقف الساخر منه.

إن تعرية "الرجل الكبير ذي القامة القصيرة "من الاسم هو في الحقيقة إظهار له بانه اجنبي عن الوطن ومغتصب للارض وللسلطة.

وإذا كانت شخصية اليهودي تصور في القصص الانجليزي حتى بداية القرن ١٩ إما على صورة شايلوك او اليهودي التائه[50]. فإن هذه الشخصية عرفت تطوراً كبيراً يعكس الموقع الذي اصبحت تحتله بعد الفي عام من الشتات. إنه موقع الجلاد الذي تحقق حلمه بالعودة الى ارض الميعاد، وإن كانت عودة خيبت آمال كثير من الصهاينة حين لم يجدوا في فلسطين "ارض اللبن والعسل[51]"، التي كانت تخلب خيال المستعمرين "وإنما وجدوا شعباً اصيلاً عنيد المقاومة.

لقد احضر الاسرائيليون النازية معهم من اوروبة الى فلسطين متمثلة في التعصب والتفرقة العنصرية والرعب[52]، مما يظهر ان هتلر لم يقتل من اليهود ماقتل فحسب، بل إنه اصابهم بعدوى مسمومة تجري في عروق الكثير منهم دون ان يستطيعوا لها منعاً، عدوى القتل والتخريب... إنها صورة من التوحد في المعتدي، او مرض الرغبة في الانتقام... او الخوف من تكرار ما حدث[53].

هكذا لم تستطع شخصية "اليهودي المنتصر" في النص، وأن تحضر إلا وهي شاهرة لسلاح القمع أو ضمن دورية عسكرية.

بالاضافة إلى "الادون سفسارشك" و "الرجل الكبير القصير القامة "يتردد كثيراً كثيراً اسم يعقوب، وهو ذو مرتبة أدنى. يتحدد دوره في مراقبة الاهالي وإبلاغ الأوامر الى المتشائل. ومعنى اسم "يعقوب" : "شوفو جاني ولد[54]" وقد جاء ذكره في سفر التكوين (٤٩/ ٤)، وهو من الاسماء العبرانية. من مادة : عقب، التي تعني حفظ. ويرجح العلماء ان يكون معنى "يعقوب" "فليحفظ الله"!.

هكذا تتصادى دلالات هذا الاسم مع الفرحة بالعودة الى ارض الميعاد واعتبار الجيل الذي يرمز إليه يعقوب خير عقب يعمل على حفظ الأمانة.

هذا ومما يلفت الانتباه في النص. التغيير الذي يلحق ببعض الأسماء. فمعلوم ان تغيير اسم شخص يعني إعطاءه دوراً جديداً[55] وسمة جديدة، إلا ان الكاتب يلتقط هذه الظاهرة في المجتمع الجديد، لينتقد اولئك العرب الذين تخلوا بسهولة عن هويتهم حتى يتكيفوا مع شروط الاحتلال ويندمجوا في "الآخر" حرصاً على مواقعهم:

"... الندل شلومو، في افخم فنادق تل ابيب، اليس هو سليمان بن منيرة، ابن حارتنا؟ ودودي اليس هو محمود؟ وموشي اليس هو موسى بن عبد المسيح؟ فكيف كان يرتزق هؤلاء في فندق او مطعم او محطة بنزين[56]، لو لا الخيال الشرقي؟! ص ١٣٠.

هكذا نلحظ، ان التقنية التي يستعملها الكاتب في توظيف اسماء الاعلام هي بصفة عامة تعتمد على تقديم صاحب اسم العلم، عارياً من أية اوصاف تفصيلية، تدقق في مظاهر الجسد او تغوص في اعماق النفس. حتى اذا خرق الكاتب هذه القاعدة، واهتم بوصف أحد الشخوص، فأن ذلك يتم باقتصاد شديد، ويؤشر على ان الشخص الموصوف يتميز بمكانة خاصة في النص الروائي:

تحظى "بعية" بجملة اوصاف تتحدد في منظور الراوي هكذا : "صاحبتي الطنطورية، شقراء مثل روميات بيزنطة... تقف لوحدها تراقب... الصيد... ولا تشترك فيه إلا بنظرات انية تفيض بالحياة، وبشفتين تسجلان، برعشات الابتسامات الحيية، رعشات السمك وهو يقذف نحو الشاطئ... كانت في عمر الفتيان الفتيات اربعة عشر او خمسة عشر عاما. جديدة جدة الفجر في هذه النواحي إلا انها اختلفت عنهم في عزلتها وفي لون بشرتها الابيض المشوب بالصفرة... شجاعة غير مالوفة... غريبة وتقرا كتباً وتبتسم لوحدها وتبكي لوحدها... هي مدنية وتتكبر علينا[٥٧]. كانت في زيارة اخوالها في جسر الزرقاء حين سقطت الطنطورة ورحل اهلها فبقيت في جسر الزرقاء...[٥٨]. وتحمل عزماً اكيداً على العودة الى خرائب قريتها الطنطورة، الى شاطئ بحرّها الساكن حيث الكنز... وتعلن بعد ان اقترنت بالمتشائل في ليلة عرسها : انا لا اريد لاولادي ان يولدوا محدودبين. لقد تعودت الا اتنفس الا بحرية..." (ص ١١٤)

يقدم هذا الوصف كما هو واضح، عناصر من سيرة حياة "باقية" وهو يركز بالخصوص على ملامح جسدية ونفسية ومذهبية، لها. تنحصر الملامح الجسدية في لون الشعر "شقراء" والنظرات التي تفيض بالحياة والشفتين المرتعشتين وفي عودها الغض ١٤ أو ١٥ سنة، بالاضافة الى لون البشرة الأبيض المشوب بالاصفر.

اما الجانب النفسي في شخصيتها فيتمثل في حبها العزلة وانفرادها عن الآخرين[٥٩]. وفي شجاعتها غير المألوفة وكبريائها. ويأتي تسليط الضوء على الجانب المذهبي في عقيدتها ليفسر غرابة اطوارها : ومن ثم فهي ترفض ألا تتنفس الا بحرية.

من هذا الوصف السخي، نسبياً، نستطيع تكوين صورة عامة عن مكونات هذه الشخصية، تسهل علينا بعد ذلك ان نفهم التطورات الحاسمة والايجابية التي ستعرفها : انها هي التي ستنجب "ولاء" الذي حينما سيشب ويشهر سلاح المقاومة، تلتحق به، وتلتفت الى زوجها المتخاذل لتقول له:

- "دعني له، فانا امه، ولم احمله جنينا فقط، بل حملته سري وحملته املي.

- باقية، ياباقية، اهذا ما اتفقنا عليه؟

- سعيد، ياسعيد! اولادنا آمالنا.

وتنادي ابنها "ولاء" لتعلن له :

ياولدي... آتية انا اليك، ففي الصندوق رشاش آخر...

وساحميك بحبي..." ص ١٤٤.

وهكذا شقت الام وابنها ولاء، طريقهما نحو الخلاص الحقيقي.

"شو هدا يتجهان نحو البحر، الام وولدها، هذه تحتضنه وهو يدغدغها حتى غاصا في البحر ص ١٤٥.

ومن خلال استعراضنا لأسماء الاعلام المتداولة في النص الروائي : نتبين مجالين دلاليين متقابلين، مجال يتعلق بأسماء الاعلام العربية وآخر بأسماء أعلام الغزاة.

وقد انحصرت دلالة اعلام المجال الاول من خلال سعيد ابي النحس المتشائل ويعاد وباقية وولاء، في اجواء القمع والمطاردة والاقتلاع من الجذور، الامر الذي لا يزيد الاهالي إلا تشبثاً أكثر بوطنهم وإصراراً على التمسك به.

بينما تركزت دلالة اعلام الغزاة في تبيان مدى غربتهم عن الوطن (الرجل الكبير) وتعرية الدور القذر الذي يقومون به (سفسارشك) والاعلان في نفس الآن عن فرحة المستوطنين بعودتهم الى ارض الميعاد وعزمهم على الحفاظ عليها (يعقوب).

واذا كانت مختلف اسماء النص لا تحظى بأوصاف جسمية او نفسية مفصلة عامة فلعل ذلك راجع الى حرص الكاتب على تقديم شخوص أقرب ما تكون الى نماذج انسانية[٦٠] عامة تحمل الدلالة على الجماعة اكثر مما تحمل الدلالة على افراد بعينهم.

وقبل ان اختم هذه المقاربة لعالم اسماء الاعلام في الرواية اريد ان التفت الى موضوع طالما اشتد الجدل حوله، ويتعلق بمختلف التأويلات المتضاربة، في شأن شخصية المتشائل الذي يعتبر المحور المركزي في الرواية، وتأويل دوره هو في الحقيقة، بحث عن المعنى الكلي الذي تحمله الرواية.

سبق ان عرفنا ان شخصية **المتشائل** شخصية متضاربة المواقف والملامح فهي الى سذاجتها وبلادتها، تعي وضعها جيداً، بكثير من المرارة والمعاناة، وتضطرب في احشائها أحلام وآمال،

لكنها تجد نفسها مكبلة، عاجزة عن الانسلاخ من جلدها، رغم صدمة الوعي الذي كان من الممكن ان ينتج عنه تحول في مصيرها (اللقاء بسعيد، صاحب العباءة الارجوانية في السجن حيث أحس بالكرامة لأول مرة واستعاد وعيه بالانتماء)[١١]، لكنه بعد مغادرة السجن، يجد نفسه عاجزاً عن الفعل...

مما جعل بعض الباحثين يتساءلون كيف يجوز ان يكون المتشائل في حالة سلبيته، وتردد وتخاذله وفقده لكل غيرة على وطنه أو شرفه[١٢]، ان يكون انموذجاً للشعب الفلسطيني؟ لو اضطرته ظروف الاحتلال الى بعض مظاهر التكيف، من كل هذا؟ إن شخصية أخطية كنقيض كامل لشخصية المتشائل تستطيع أن تجيب.. إخطية لقيت في الارض وراثة وقصاً، وحافظت عليها، رافضة ان تندمج مع مواقع الاحتلال... هي قمة الوعي، بينما يمثل المتشائل قمة غياب الوعي... إن المتشائل لا يشير إلّا الى حالات قادها الحمق وغياب الوعي الى المبالغة في الولاء والمبالغة في السقوط، وهذه الحالات تتناقض مع ازدياد الوعي، بينما يتكاثر نموذج "إخطية" يوماً بعد يوم[١٣].

لنكن واقعيين.

ولنستحضر الشروط الفنية للشخصية الروائية.

ولننظر الى الشخصية الروائية في إطار علاقتها المتشابكة مع الشخوص الاخرى داخل النسيج الروائي، وبالاخص في شروط التلفظ التي ميزت حضور خطاب المتشائل.

لقد فتح المتشائل عينيه، فوجد نفسه امام مصير خطط له، ولا طاقة له على تغيير اتجاهه رغم وعيه العميق وإصراره على الارتباط بقضية وطنه، من هنا جاءت سمة اساسية طبعت شخصيته، ولازمته طيلة حياته، وهي تعلقه المستمر بالارض، بالوطن، والذي تجسد في أشكال رمزية عبر يعاد وباقية. إن المتشائل في هذا الوضع يرمز الى تلك الفئة التي لم تستطع ان تفعل شيئاً... لذلك كان الابن البكر، «ولاء» البديل الذي استطاع فعلاً ان يتجاوز حالة الانتظار والأحباط الى ساحة الفعل المقاوم. المتشائل صرخة تعلن الا تغيير إلا بثمن. وبالاعتماد على الجهود الذاتية. إن انتظار المنقذ، وترقب ان ينوب عنا في التغيير لا يمكن ان ينتج عنه إلا ذلك المأزق الذي وجد المتشائل نفسه فيه، على رأس خازوق.

إن النظر الى شخص من شخوص الرواية، يجب ان يتم في اطار جميع الشخوص الاخرى التي تتحرك في الفضاء الروائي، بل ان البديل الحقيقي قد جاء في الرواية من صلب المتشائل، إنه ولاء "الذي يجسد بالفعل الوجه النقيض للأب والمؤهل أكثر من غيره لتجاوز الاخطاء والانحرافات.

من هنا تستمر راهنية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل صحيح ان تكون «اخطية» رمزاً لوعي يتجدد باستمرار لكن الخازوق[١٤] هو هو : لا زال موجوداً وان كان بشكل آخر ربما اكثر شراسة وضراوة مما سبق.

إن المسألة لا تتعلق بقبول نموذج من الشخوص ورفض آخر، بل انه ينبغي النظر الى الماضي والحاضر، والى مختلف الشخوص بنظرة جدلية تؤمن بالتفاعل والصراع الذي لن يكون في الأخير، وبعد طريق نضالي طويل، إلا لصالح الشرعية..

من يستطيع القول بأن رسالة الاستغاثة التي وجهتها يعاد، بعد ان طردت... وظلت خلف الحدود تنتظر... قد فقدت راهنيتها؟

بل إن ذلك النداء، اليوم، أكثر إلحاحاً من أي وقت مضى...

الهوامش

(١) عباس كاظم مراد، اسماء الناس معانيها وأسباب التسمية بها ص ١٢ ج ١ دار الحرية للطباعة بغداد ١٩٨٤

(٢) د. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الاسلوبية، الشوقيات، فصل دلالة الاعلام ص ٣٩٨ منشورات الجامعية التونسية ١٩٨١

(٣) من اسماء الأسد وهو من العبوس.

(٤) الجاحظ ـ الحيوان ١ ص ١٢٤ ـ تحقيق عبد السلام هارون القاهرة ١٩٦٥

(٥) الصاحبي في فقه اللغة ص ٦٢ المكتبة السلفية القاهرة ١٩١٠

(٦) د. محمد عبد المعيد الأساطير والخرافات عند العرب ص ٦٦ دار الحداثة بيروت ١٩٨٠

(٧) يقابل هذه التسميات اليوم : صدام، قذاف الدم...

(٨) تراجع ظروف تسمية: وائل بن قاسط لابنه في الاشتقاق لابن دريد ص ٦

(٩) أعلام الناس م م ص ٥٥

(١٠) نفسه ص ٦٩

(١١) سمة هي الترجمة الدقيقة للفظة (marque) الفرنسية راجع عبد القادر الفاسي الفهري اللسانيات واللغة العربية الكتاب الثاني مصطلحات فنية ص ٢٦٢ط ١ دار توبقال البيضاء ٩٨٥.

(١٢) فرانسواز ارمنيكو، المقاربة التداولية، ترجمة د. سعيد علوش ص ٦٤ط١ المؤسسة الحديثة ـ البيضاء ١٩٨٧

(١٣) دلالة الأعلام في كتاب خصائص الاسلوب في الشوقيات م م ص ٢٨٩

(١٤) Francois Reconti, La semis tique des noms pro pres Langage F. N. 57 Pevriee 1983

(١٥) د. محمد مفتاح، ستراتيجية الخطاب الشعري ص ٦٣ ط ١ دار التنوير بيروت ١٩٨٥

(١٦) نفس المرجع ص ٢١٣، ٢١٤

(١٧) محمد عطية الابراشي، الشخصية ص ٩ دار المعارف ط ٦ القاهرة

١٩٥٤

(١٨) زيرافا. م ـ ص: ٥ من كتاب «الشخص والشخصية. كلانكسك. باريز ١٩٧١»

(١٩) كما يرى ليفي ستروس ـ الميتافيزيقا، العلم الايديولوجيا ص ١٠ ترجمة ع بنعبد العالي دار الطليعة ط ١ بيروت ١٩٨١

(٢٠) زيرافا م امدمة ص ١٣

(٢١) الان / روب غرييه، نحو رواية جديدة، ص ٣٥ ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى دار المعارف مصر د ت.

(٢٢) م زيرافا م م ص ٢٢

(٢٣) د. صبري حافظ، الحداثة والتجسيد المكاني ص ١٧٤ من مجلة فصول عدد ٤ يوليوز ١٩٨٤

(٢٤) جورج طومسون وفلاديمير دنيروف دراسات ماركسية في الشعر والرواية ص ١٩٦ ترجمة ميشيل سليمان ط، دار اقلم بيروت ١٩٧٤.

(٢٥) استغرب كيف ترجم الاستاذ طه عبد الرحمن مصطلح شخص بمقابلة الفرنسي Lindividu، مع التباين الواضح بين مصطلح "شخص" ومصطلح "فرد" كتابة المنطق والنحو الصوري ص ١١ ط ١ دار الطليعة بيروت ١٩٨٣

(٢٦) جونوثان كيلر، البنيوية، وبناء الشخصية في الرواية ص ٧٨ ترجمة محمد درويش مجلة الأقلام العراقية عدد يونيه ١٩٨٦

(٢٧) تودوروف ـ عن المرجع السابق ص ٧٦

(٢٨) Milan Kundero Lart du roman p 106 عن ملحق ت الاشتراكي عدد ١٧١، ٢٢ مارس ١٩٨٧.

(٣١) الاسم العربي الجريح، عبد الكبير الخطيبي، ترجمة محمد بنسيس. دار العودة ز ط ٨ ـ بيروت ١٩٨٠.

* الأبجر : الذي خرجت سرته. ويجوز ان يكون رجلاً او قبيلة ، ويجوز ان يكون من الأمور البجارى : اي صُبت عليهم داهية. لسان العرب لا منظور ص ٢١٢ ـ ج دار المعارف.

(٣٢) عيسى بلاطة، الرمز والحقيقة عند إميل حبيبي. مجلة فلسطينيات، العدد ١٧ ـ ص ٤٧. خريف ١٩٨٢.

(٣٣) رجال الخيش، هم المتعاونون مع السلطة الجديدة، استعانت بهم اسرائيل في الاهتداء الى معرفة الوطنيين، ويتخفى الواحد منهم في كيس من الخيش، لا يظهر منه سوى عينيه، ويمر امامه المشبوهون. استعملت اسرائيل هذه الطريقة كثيراً في فلسطين وفي جنوب لبنان. ووردت الاشارة الى رجال الخيش في قصة أخرى للكاتب تحمل عنوان «مرثية السلعطون» ونشرت بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧.

(٣٤) بانفنيست، مشاكل اللسانيات العامة ص ٢٥٨ ـ ٢٦٦ ـ كاليمار، باريز ١٩٦٦

(٣٥) زيافا . م. م.

(٣٦) شهاب الدين بن علي العسقلاني، الاصابة في تمييز الصحابة ج ٤ ص ٢٢٣، ٢٢٤ القاهرة ١٣٢٣هـ.

(٣٧) د. حسن ابراهيم حسن، تاريخ الأسلام ج١ ص ٢٥٢. ط ٦ مكتبة النهضة المصرية القاهرة ١٩٦١.

(٣٨) الأعلام للزركلي ج ٤ . ص ٣٧١. ٣٧٢. ط ٣ بيروت ١٩٦٩.

(٣٩) حامد عبده الهوال، السخرية في ادب المازني ص ٧٨ ـ ٧٩، الهيئة المصرية اعامة للكاتب ـ القاهرة ١٩٨٢.

(٤٠) سامية محرز، المفارقة عند جيمس جويس وإميل حبيبي، مجلة عيون المقالات، ص ١٠٤ ـ ١٤٢، العدد ٢/١٩٨٦.

(٤١) رنيه جيرار في حوار معه بمجلة "الفكر العربي امعاصر عدد ٥/٦ ص ٩١ تشرين ٢ ـ ١٩٨٠.

(٤٢) اي منذ النحس الاول سنة ١٩٤٨.

(٤٣) د. عبد الفتاح كليطو "المقامات"، سفر في المكان في الزمان وفي الهوية. مجلة "المقاصد" العدد ٣٢ ص ٦٦ ومابعدها ١٩٨٤.

(٤٤) المرجع السابق ص ٧٢.

(٤٥) إميل حبيبي عن المتشائل والذاكرة وتحطيم الأصنام. مجلة اليوم السابع عدد ١١٩، غشت ١٩٨٦ ص ٣٨.

(٤٦) "شخصية المتشائل هي نقيض الشخصية التي أردت أنا ان أكونها..." ن م السابق ن. ص.

(٤٧) يذهب عيسى بلاطه الى اعتبار باقية رمزاً لاولئك الذين بقوا في الارض المحتلة (نفس مرجع الهامش ٣٢).

(٤٨) هذا الاسم ايضا من الاسماء الرمزية في النص ومعناه "النصر العائلي" مثله في ذلك مثل فوزي ورجائي وشوقي وهي من إسماء التملك [اسماء الناس. م. م . ص ٣١٤].

(٤٩) نفس المرج السابق ص ٢٠٥.

(٥٠) د. هاني اراهب، الشخصة الصهيونية في الرواية الانجليزية ص ١٥ المؤسسة العربية للدراسات وانشر ط ٢ بيروت ١٩٧٩.

(٥١) نفس المرجع السابق.

(٥٢) د. رشاد عبد الله الشامي، الشخصية اليهودية والروح العدوانية ص ٢٤٦ سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٦.

(٥٣) نفسه ص ١٤٩.

(٥٤) أسماء الناس . م . م . ص ٢٣٣ ـ ٢٣٦.

(٥٥) نفسه ص ٢٠٥.

(٥٦) غني عن القول ان هذه الاعمال كلها دونية، لا تقوم بها إلا الفئات الدنيا في امجتمع.

(٥٧) هكذا ينظر اليها أحد صبية الطنطورة.

(٥٨) سيتعرض المتشائل فيما بعد، للاستنطاق بسبب اتصاله بها. (ص ١١١ من الرواية.)

(٥٩) نظراً للسر الخطير الذي كانت تحمله، راجع "كيف اصبح سعيد" ذا السرين اللوحة ٧ من الرواية ص ١١٣.

(٦٠) حسني محمود هاجس العودة في قصص إميل حبيبي، مجة فصو ص ٢٢٠ العدد ٤ يوليوز ١٩٨٤

(٦١) يقول في نفسه ها قد اصبحت رجلاً بعد ان ركلتني أرجل الحراس ص ١٧١ في الرواية.

(٦٢) معلوم انه قبل التسلل الى اسرائيل تحت غطاء عشيق اخته في الوقت الذي يهيم فيه شعبه كله... ص ٣٩.

(٦٣) وليد ابو بكر، إعادة نظر في شخصية المتشائل: سير في طريق الخيانة وراثة وقصداً. مجلة اليوم السابع عدد ٩٧. ص ٣٥ ١٧ مارس ١٩٨٦.

قصائد

مفتاح العمّاري

من حالات النار

حين تستوى في مساحة العين
الوردة والمشنقة
وتتشابه اسنان الذئب واسنان المشط
ترتبك اليدُ في احوال الرغيف
والشمس في امر النهار
والحجر يتآمر على روعة الحجر
اذاً مزيفةٌ هي النار التي تأكل نفسها
ولاتضيء.

شعراء

لنا في هذا الوطن شجرة
في الشجرة عصفورٌ ربما تشبهه العصافير
له رئة ولسان وجناحان
من احواله ان يغنّي باتّساع الشمس
والمطر
والعاصفة
وان يطير بلون الرغبة المطلقة

لنا في هذا الوطن شجرةٌ
في الشجرة عصفورٌ وإن يكن ثمة فخاخ
وبنادق صيد
فللعصفور اغنيةٌ وجناحان
وللعصفور ان سقط دمٌ يرحلُ
قوياً في الشجرة.

موسيقى الضحك

موحشة اعضاء الفراغ.
منذ ثلاثين خيبة للمطر الوحيد
وثلاثين دورة خلّب للعاصفة
قصيدة : وردة للغائبين
قصيدة : للذين يؤثثون غرف الظلام
قصيدة : طرقات تتفتّح حيث لابّد من عابر
للجنون

وهم
منذ ثلاثين خيبة للمطر الوحيد
وثلاثين دورة خلّب للعاصفة
كانوا يطوفون حول اجزائي التي من جد
فتشوا ازاهير الحلم
ريشة
ريشة
وحين حيرتهم الاسئلة
اولوا البياض
وخرجوا منازل الندى.
وحبيبتي يوهمها المنتشر حدّ الغيوم
تذبح الخوف بسيف الجسد
وانا المُزاجُ بين الشهوة والبكاء
كلّما تغلّقتْ ابواب النبيذ
اعصر فكرة الله
واقطرُ ضحكة الفاكهة
وفي النوم الذي اصبح رسولاً بيننا
انا والتي حدّ الغيوم
نحتسى انخاب الاجنحة

ليبيا - طرابلس

في انتظار لحظة الابداع



عائد خصباك

غالباً مايثير إنحسار مدّ الثقافة العربية، بعد الازدهار الذي شهدته أواسط هذا القرن، وقبل ذلك أيضاً إحساساً طاغياً بضرورة المراجعة والتقويم والبحث عن اسباب هذا الانحسار. كيف يمكننا ان ننسى حدة المناقشات التي دارت بين انصار القديم من السلفيين وبين المجددين، في مجالات الاجناس الادبية كافة، وننسى مرارة التهم التي تبودلت، شعراء مع شعراء، شعراء مع نقاد، نقاد مع نقاد، وغيرهم كثير، وسواء كان ذلك بسبب من التنافس الشخصي او بسبب من الصراع بين الاتجاهات الادبية فانها كانت دافعاً لتبلور أفكار متقدمة وفضح لكل ماله صلة بالتقليدي الجامد. ومهما كانت الطرق التي أخذتها تفسيرات إنحسار مد الثقافة هذا، واقتراب أو ابتعاد بعضها عن بعض، فانها جميعاً تؤكد ان الثقافة العربية تشهد مرحلة ضمور وجفاف، باستثناء بعض النقاط المحددة، فما هو مزدهر نسبياً هو العطاء الابداعي وبشكل خاص في القصة القصيرة والرواية، أما الدراما والشعر فيمران بمرحلة من التراجع الملحوظ، كما ان النظرية الادبية والنقدية فقد انتكست بشكل واضح، بعد ان انعزل العطاء النقدي عن واقع الحركة الابداعية، ففقد سلطته المعنوية بسبب عجزه عن مواكبة الانتاج الادبي، وقصور اسلحته الاقناعية التي يستخدمها لشرح موقفه من النص. فما أسهل ان تضع خمسين مرجعاً لمقالة قصيرة وخمسين مصدراً وهي مجرد أفكار تناسب مايبحث عنه الكاتب غير آبه للسياق العام الذي وردت فيه تلك الفكره. ان الاحالات تخدم غرضاً وظيفياً، وليست نوعاً من عرض المقدرة البحثية، ولايعني هذا هجوماً ضد الاحالات، انها ضرورية متى ماتوسع نطاقها تدخل في العرض بوصفه مرحلة تالية للخطوط النظرية، هذا مجرد مثل، له في المقابل عشرات الوقائع نجدها على صفحات المجلات وفي بطون الكتب، دون الدخول في التفصيلات.

لايمكن توجيه الاتهام لأحد، لأي تيار او اتجاه، على انه المسؤول عن ذلك الانحسار، بعد ان بشرت الثقافة نفسها بآمال الازدهار والرقي، شأنها شأن ماكان يلوح في الافق من تحولات في مجتمع هذا القطر او ذاك، فما الذي جرى، هل كانت الآمال كبيرة بحيث لايمكن استيعابها دفعة واحدة؟ هل كبرت الثمار للدرجة التي لم يعد جذع الشجرة بقادر على حملها؟ والاهم من ذلك جميعه: هل كانت الاحداث اكبر من ان تستوعبها افكار الكاتب؟ هل وجد الكاتب نفسه مركوناً في الظل، يشهد الاحداث تمر امام عينيه تغلي، ودورهُ محدد أمامها، يجلس في آخر صف المجتمع وهو يُعاد بناؤه، واذا مادعي الى الاسهام، فلا يدعى الاّ لغرض بعيد جداً عن تقدير دوره الذي عرف به، منذ ان كانت القبيلة تحتفل بولادة شاعر جديد وسطها.. أم أن الكاتب نفسه يريدمن الاحداث ان تنادي عليه، او تسعى اليه كاشفة عن نفسها، لاحظوا معي هذه المعادلة المقلوبة. طبعاً كل هذه الافتراضات يسهل ردّها بوقفة قصيرة نستعرض فيها دور الادب في بناء الانسان على مرّ التاريخ. اتذكر هنا احد الآراء التي سادت عندنا قبل سنوات، وهو ان الكتابة الحقيقية عن الحرب لاتظهر الا بعد ان تهدأ سورة الحرب، لأنها ستكون اكثر اتزاناً وهدوءاً، وبالطبع فانها تشمل المكانة الفنية والمضمون والمقدرة على صياغة الفن، والديمقراطية البعيدة عن التعبوية حسب التعبير السائد آنذاك، وهاهي الحرب انتهت، ومرت فترة فأين هذا العمل، ولان فترة «بعد الحرب»، غير محددة بزمن، فالى أي وقت ننتظر؟ هل ننتظر ان تكتب الاجيال الجديدة التي لاتعرف الكثير من مفردات هذا الحدث الكبير، عندما تكون خارج حدود الذاكرة، أو هل علينا ان نعمل لها حرباً صغيرة لتكون في الصورة كما يقولون. لكننا لانمنع انفسنا من القول ان الكاتب مسؤول، لان الكثيرين ممن وجهت لهم اسئلة حول اسباب سكوتهم الطويل، اجابوا بانهم ينتظرون لحظة الابداع عمّا هو مكنون، سواء في داخل نفوسهم او في القاع السفلي لحركة المجتمع، مثل هؤلاء لايمكن ان يبشروا بحدوث مالم يحدث بعد، ان لم يكونوا هم انفسهم حدثاً يكسر القاعدة، واذا كانوا هم حدثاً، فان امر الكتابة لاينتظر بناء على موعد متفق بشأنه، المكتوب هنا لايمكن ان يمد المجتمع بالبصيرة. في الوقت نفسه هناك كتابات يروّج لها طائفة من النقاد من انها لم تكتب الا لعصر قادم، وهذا هو السر في عظمتها من وجهة نظرهم. كيف يمكن ان يُقدّر عمل ابداعي يعجز عن فهم عصره هو، بكل مافيه من مفردات خاصة به لاتنتمي الاّ له لأن العصر القادم له ناسه بالطبع، فلماذا يقلق المرء نفسه بأفكار لاتنتمي له.

أصداء «تحقيقات وتعليقات»

عبد المطلب صالح

يقف د. علي جواد الطاهر وقفة خاصة عند كتاب «مذاهب النقد الادبيّ» كتبت فيه، وصاغت محتوياته نخبة من اساتذة الجامعات المصرية، وهم : د. سهير القلماويّ، د. رشاد رشدي، ود. محمد مندور؛ وهو ضمن سلسلة كتب ثقافية في القاهرة (د.ت).

ويفصّل الدكتور الطاهر افكاره بشأن ما رآه الدكتور محمد مندور عن الواقعية الغربية، بشكل يدعونا الى مناقشته بتأنٍ مناقشة موضوعية نستند فيها الى آراء عدد من النقاد الاوربيين انفسهم خاصة ما وجدناه من تفسيرات علمية لمذهب الواقعية في الادب الاوربي، عند (جورج لوكاتش)، لا سيما في كتابه : «دراسات في الواقعية الاوربيّة» هذا السفر القيّم الذي القى مؤلفه فيه اضواءً في نتاجات عدد من الادباء الفرنسيين وغيرهم مثل (بلزاك) هذا الاديب الفرنسي الذي يتصدر - من دون منازع - كلّ من كتبوا في القصّة برؤية واقعية زانت هذا القاصّ الواقعي الكبير، الذي ينفي الدكتور الطاهر عنه صفة «الواقعيّ»، وسيتّضح موقفنا - بعد قليل - تجاه رأي الطاهر في هذه المسألة.

وينقل الدكتور الطاهر عن الدكتور محمد مندور رأيه في أنّ «الواقعية العربية ظهرت منذ اوائل القرن الماضي، وسارت جنباً الى جنب مع المذهب الرومنتيكي، فبينما كان ادباء الرومنتيكية في فرنسا خلال ذلك القرن يخرجون الدواوين والقصص والمسرحيات... على نحو ما نشاهد عند هيجو وموسيه ولامرتين في فرنسا مثلاً - نرى الواقعيين من امثال بلزاك وموباسان ثم زولا ينقبون عن مواقع الحياة في نفوس البشر كافة وينظرون الى هذا الواقع نظرة يزعمون انها تكشف عن حقيقته، فعندهم ان الانسان شرير بطبعه...».

ويلاحظ الدكتور الطاهر أنّه :

«ليس صحيحاً انّ الواقعية الغربية ظهرت منذ اوائل القرن الماضي وسارت جنباً الى جنب مع المذهب الرومنتيكي، فاذا كانت الرومنتيكية قد بدت مقدّماتها منذ اواخر القرن الثامن عشر، وقويت في اوائل القرن التاسع عشر وتقررت مدرسة سنة ١٨٢٠ بصدور ديوان لامرتين (المولود سنة ١٧٩٠)، فإنّ «الواقعية» لم تكن - ونحن نتحدث عن المدرسة او المذهب - قد وجدت، لانها ولدت في اواسط القرن التاسع عشر، ولم يكن بلزاك (المولود سنة ١٧٩٩) ممثلها او احد اعمدتها لدى «تأسيسها». يدرس بلزاك - ويدرج - في باب الرومنتيكية؛ وقد احترمه الواقعيون كثيراً، وأعلى مشرّعهم (شانفليري) مكانه، ولكن هذا شئ وعدُّه من المدرسة الواقعية شئ آخر.»

لقد كانت للرومانتيكية مقدمات في اواخر القرن الثامن عشر، لدى (جان جاك روسو) مثلما يشرح ذلك جمهور مؤرخي الادب الفرنسيّ، امّا مطلع القرن التاسع عشر، وبالتحديد الربع الأول منه، فقد شهد روّاداً للحركة الرومانتيكية، في مقدّمتهم الاديب الفرنسي الكبير (شاتوبريان) الذي أعلى شأن الرومانتيكية مغذياً إياها بآفاق جديدة، وعناصر لم تعرفها الآداب الاوربية بالحجم نفسه من قبل، الا وهي اهتمامه بالشرق، واجوائه، وعاداته، وما يدور فيه من احداث، خاصة ماعرضه في كتابه الفريد : «المسار من باريس الى القدس»، ولو رجعنا قليلاً الى نهاية القرن الثامن عشر لوجدنا كاتباً كبيراً آخر، طعّم كتاباته بالوانٍ شرقية وعربية هو الرحالة الفرنسي الذي استفاد الرومانتيكيون من كتاباته، الا وهو (volney) - ڤولنيه -.

ومن رواد الحركة الرومانتيكية في اوائل القرن التاسع عشر هي «مدام دوستال» التي تعتبر جهودها في هذا المجال في مقدّمة ما كتب في الرومانتيكية، بعد تزويدها الادب الفرنسي عناصر جديدة من الادب الالماني، وكتابها «Del,Allmagne» مشهور يعرفه دارسو الحركة الرومانتيكية.

ومن الدراسات المهمة التي انجزها (شاتوبريان) هو كتابه : آخر أيام بني «سراج في الاندلس»، وقد مهدّ هذا الاديب بهذا السفر وبغيره من النتاجات لخلق الاجواء التي ساعدت الرومانتيكيين في التوجه نحو الشرق سواء من رحل منهم مباشرة الى الشرق، مثل (لامارتين) و(تيوفيل غوتييه)، و (جيرا دونرڤال) و (مكسيم دوكامب)؛ ام ممن تأثر بالشرق بصورة غير مباشرة، عن طريق الوسطاء والمستعربين مثل (فيكتور هوجو) الذي وسع من آفاقه الادبية تطلعاته نحو الشرق عامة، والعرب خاصة، بوساطة المستعرب (ارنست فوينيه) الذي كان في ذلك الوقت اميناً لمكتبة (الآرسنال) ومنها كان يترجم لهيجو وغيره من الرومانتيكيين روائع الادب العربي والشرقي ممّا سجلّه (هيجو) في آخر ديوانه «الشرقيات» من ملاحظات ثمينة تثبت انّ شيخ الرومانتيكيين هذا قد اطلّع على الشعر العربيّ، الجاهلي، ومابعده، خاصة شعر المتنبي، وحكايات الف ليلة وليلة.

ب - امّا رأي الدكتور (الطاهر) في ان «الواقعية» لم تكن - ونحن نتحدث عن المدرسة او المذهب - قد وجدت، لأنها ولدت في اواسط القرن التاسع عشر ولم يكن بلزاك (المولود سنة ١٧٩٩) ممثلها او احد اعمدتها لدى «تأسيسها». يُدرس بلزاك - ويدرج - في باب الرومانتيكية، وقد احترمه الواقعيون كثيراً، وأعلى مشرّعهم شانفليري مكانه، ولكن هذا شئ وعدُّه من المدرسة الواقعية شئ آخر.»

وليسمح لنا الدكتور الطاهر بمعارضته فيما ذهب اليه من انّ الواقعية «ولدت في اواسط القرن التاسع عشر».

لننظر معاً ماقدمته (دائرة معارف كاسّل الادبية) عن المذهب الواقعي:

«ان الواقعية في الادب موقف فحواه ان يصور الحياة، وان يعيد رسم الطبيعة في كلّ اشكالها بكل اخلاص ممكن. وهي ترفض تزيين الواقع لمصلحة الجمال سواء في اسلوب التعبير ام في معالجة الموضوع السامي، ومافوق الطبيعة... ان الواقعية تطوّرت كحركة واعية في اوربا عقب الثورة الفرنسية سنة ١٨٣٠م، وكانت النزعة المسيطرة في الادب... من سنة ١٨٥٠ - ١٨٨٠م، وان مصطلح الواقعية ظهر في مجلة «ميركور الفرنسية للقرن التاسع عشر» سنة ١٨٢٦، واصفاً المذهب الذي لم يرتكز على تقليد أمين لأعمال الفن العظيمة، ولكن على النماذج التي تقدمها الطبيعة لنا، الادب الحقيقي».

لقد رفضت الواقعية معاً اعتماد الكلاسيكيين على النماذج الفنية العظيمة، وموقف الرومانتيكيين الذاتي، واعطت الفنان رسالة خاصة عارضت نظرة «الفن للفن»، وطالبت بمشاركة فعالة في تقييم الأحداث العظيمة لعصرها... ورائعة (بلزاك) : «الملهاة الانسانية» هي اعظم رواد الواقعية برغم صوفيتها وفلسفتها الاجتماعية الماثلة بالاضافة الى بناء عقدتها فانها ما تزال تنغمس بعمق في التقليد الرومانتيكي» - موسوعة كاسّل الادبية ج٢ ص ٤٧٢ النسخة الانكليزية. وانظر معجم اوكسفورد للادب الفرنسي ص ٥٩٤ - ٥٩٥ النسخة الانكليزية.

ولربما كان الدكتور محمد مندور محقاً في اعتباره الحركة الواقعية سائرة جنباً الى جنب مع الرومانتيكية خاصة ان رواد الواقعية مثل (بلزاك) الذي كان يحتفظ بالتقاليد الرومانتيكية وهو يرسم ملامح شخوصه الواقعية بشكل عميق، ولا سيما انّ الواقعية - مثلما اوردت موسوعة كاسّل الادبية آنفاً - قد تطورت حركة واعية في اوربا عقب الثورة الفرنسية سنة ١٨٣٠م، هذا التاريخ الذي شهد قبل هذه الفترة بقليل النتاجات الشعرية المهمة في الأدب لفرنسيّ، خاصة اعمال فيكتور هيجو، وفي مقدّمتهاديوانه : الشرقيات» - ١٨٢٩ م - واستمرت الاعمال الرومانتيكية بعد هذا التاريخ ترفد تاريخ الادب الفرنسي، لدى (القردوقني) و (غوتييه) و (لامارتين)، جنباً الى جنب مع نتاجات الشيخ (هيجو) الذي تطوّر فنه ورؤاه منذ سنة ١٨٢٢ في «قصائد واناشيد» مروراً بالشرقيات؛ ورحلة لامارتين الى الشرق سنة ١٨٣٥ اذ استمد من الشرق مواد خصبة مفعمة بالعواطف والخيال الآسر لأشعاره الرومانتكية.

إن تطور فنّ (هيجور) نحو الواقعية امرله ما يسوّغه في طبيعة المذاهب الادبية، فهذا الاديب الذي وسمت اعماله الشعرية والنثرية معظم عقود القرن التاسع عشر لم يبق مسمراًعند حدود الرومانتيكية التي حملها معه وهو يسير في خضمّ الأحداث الكبرى التي شهدها ذلك القرن، ولا يسعنا ونحن نتأمل في مسيرة هيگو الادبية هذه الاّ أن نؤيد ما رآه الناقد الكبير (د. محمد مندور) في ان «الواقعية كانت تسير جنباً الى جنب مع الرومانتيكية».

وليس هناك من مذهب فني او ادبي، او فكري، نتج من فراغ. وامتزاج الواقعية بالرومانتيكية جرى على وفق القانون العلمي الذي يتّضح به صراع الافكار مع نقائضها في وحدة جدلية، ممانجده بصورة رئيسة في مسيرة (هيكو) الادبية، شعرها ونثرها. فلو لا ذلك لاتّهمنا هذا الاديب واقرانه من كبار الرومانتيكيين بان مشاعرهم اللصيقة بالواقع الاجتماعي والتاريخي هي مشاعر زائفة، لماذا؟ لانهم وهم الرومانتيكيّون قد تجاوزوا تقاليد مذهبهم وراحوا ينقّبون عن الواقع وحقائقه بمعزل عن المواقف التي عكست ايمانهم بالتقاليد الرومانتيكية.

لقد آذن للواقعية ان تتصدّر الاحداث الادبية وهي في جملتها، واقعية نقدية اكتفت بابراز قبح النظام الرأسمالي، على نحو ما اشار اليه (لويس اراكون) آنفاً، معتمدة على مذاهب فلسفية، منها الفلسفة الوضعية التي أرسى أسسها (اوغست كونت).

وينفي الدكتور (الطاهر) أن يكون (بلزاك واقعياً، فعنده أنّ هذا الكاتب كان «يدرج في باب الرومانتيكية».

لكنّا نخالف الكتور (الطاهر) في هذا الرأي الذي لم يسنده الى مصدر من مصادر الادب الفرنسي، فعلى النقيض من ذلك، يُعدُّ (بلزاك) أباً للواقعية، كما نصّ على ذلك مؤرخ الادب الفرنسيّ (غوستاف لانسون) - انظر تاريخ الادب الفرنسي، ص ١٠٠٥، هاشيت، ١٩١٢ النسخة الفرنسية.

يقول (انجلز) : «إن (بلزاك) الذي اعتبره معلماً للواقعية اعظم بما لاحدَّ له من جميع امثال (زولا) السابقين والحاضرين يعطينا في (الكوميديا البشرية) اروع حكاية واقعية عن المجتمع الفرنسي... ان (بلزاك) يرسم كل حكاية المجتمع الفرنسي، حيث تعلمت، حتى فيما يتعلق بالتفاصيل الاقتصادية.. اكثر مما تعلمت في جميع كتب المؤرخين والاقتصاديين، والاحصائيين المحترفين لذلك العهد جميعاً.

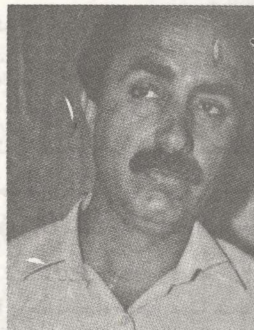
اكيد ان (بلزاك) كان في السياسة من دعاة الشرعية (أي الاسرة المالكة لآل بوربون)...

وإن يكن (بلزاك) قد اضطرّ للسير بعكس اتجاه عواطف الطبقية، وآرائه السياسية المسبقة، وإن يكن قد راى حتمية نهاية ارستقراطيّة الأعزاء ووصفهم باعتبارهم غير مستحقين خيراً من هذا المصير، وإن لم ير رجال المستقبل الحقيقيين الا حيث يمكن ان يوجدوا في ذلك العهد، فهذا ما اعتبره نصراً من اعظم انتصارات الواقعية وواحدة من ابرز سمات (بلزاك) الشيخ» - فردريك انجلز، نصوص مختارة. اختيار وتعليق جان كاناپا، ترجمة وصفي البنّي ص ٤٦٣ - ٤٦٤ - ويقول المفكر الهنغاري (جورج لوكاتش):

«فعندما كتب (انجلز) عن اعمال (بلزاك)، قال عنها : إنها «انتصار للواقعية» وهي مشكلة تضرب بعمق في جذور الخلق الفنّي الواقعي، وتلمس جوهر الواقعية الحقة : الظمأ العظيم للصدق عند الكاتب، النضال بلا هوادة من أجل الحقيقة او بتعبير يستخدم الالفاظ الاخلاقية : إخلاص الكاتب وأمانته ونزاهته. إن كاتباً واقعياً عظيماً مثل بلزاك، اذا ما وجد التطور الفني الداخلي للموقف والشخصيات التي خلقها، يصطدم او يتناقض مع افكاره المسبقة التي يكن لها اكبر الإعزاء، او حتى مع اكثر معتقداته قداسة، لا يتردد لحظة واحدة في ان يدع جانباً افكاره ومعتقداته السابقة ويصف مايراه امامه بحق، لا ما كان يفضل أن يراه، هذا الموقف العنيد الصلب ازاء صورهم الذاتية الخاصة عن العالم، هو طابع كل الواقعيين الكبار، وهو مايتناقض تناقضاً حادّاً مع كتاب الدرجة الثانية الذين ينجحون دائماً تقريباً، في ان يجعلوا نظرتهم للحياة وللعالم «تنسجم» مع الواقع. وهذا ما يؤدي بالضرورة الى صورة زائفة ومشوّهة عن الواقع تتخذ شكل النظرة الناصعة الى الحياة او العالم...»

قراءة في قصص «الحفيد»

ناجح المعموري



بعد حرب حزيران عام ١٩٦٧ وتشرين ١٩٧٢، نشرت الكثير من القصص القصيرة. ولازلنا نتذكر ماكان مهماً، وسأشير الى واحدة من هذه القصص، للقاص جاسم عاصي وهي قصة الفرح، التي شيد القاص حدثها على لقطة بسيطة جداً، لكنها مغتنية بعمقها وهي عودة الجيش العراقي المحارب في معارك تشرين. وكشف لنا القاص عبر عدسة حساسة وذكية تلك الثنائية في صوره المسجلة ورموزه اليومية البسيطة، ليخلق لنا عبرها جدل الموقف الانساني وتوق الزوجة لحياتها وبيتها وحنان الزوج الغائب. لقد ابتدأ يوم الزوجة الجديد بالسؤال والتعبير عن حيرتها. انه سؤالها الذي طال انتظار جوابه. انه حلم عودة الزوج المشارك في الحرب.

ـ ياولد ماالذي يقوله الرجل في الميكرفون؟

ـ انه يطلب التجمع هناك.. قرب البهو.

ـ التجمع..؟ ولاي غرض

ـ الجيش ياخالة.. انه سوف يعود

قال آخر مشن.وهي تعيد ماقاله الصبي

ـ عودته لابد وان نحتفل بها

كان هذا الحوار كافياً لاعادة التوازن والهدوء في روح واعماق الزوجة المنتظرة طويلاً ليوم عودة الغائب. وتعني العودة تحقق أحلامها، وتوفر لها جواً نفسياً مريحاً. وستكون عودته عيداً لها. ولم لا وهي تريد ان تزف له البشرى، مثلما ستستمع منه الى بشرى بطولته. واخذتها مسرّة مؤقتة (كأن الدنيا انفتحت من جديد عليهم) واحساس الزوجة بالسعادة متأت من حلم انتظار الغائب والتوق لكشف ماني اعماقها. وعرفت ايضاً سبب فرحتها المهم المتأتي من حشود الناس المنتظرة لعودة الجيش. امرأة اكتشفت الحياة وجمالها وقوتها من خلال هذه الحشود، التي لم ترَ لها مثيلاً من قبل، لانها لم تغادر بيتها إلا للاستفسار من صاحب الدكان عن رسالة، ربما ارسلها سالم اليهم. لكن خيط الحزن والقلق ظل كامناً في اعماقها بالرغم من فرحتها. وكشف القاص عالمها الداخلي، الضاج بالاحلام، والمزدحم بالترقب والحلم. (احتلت صورته كل الشارع، كان محمولاً على اكتاف الناس، بطل والموكب يسير به، وهي تستقبله بهذه السرعة) منحته أجمل الاوصاف، ليس بسبب محبتها له فقط، وانما لبطولته ودوره الكبير في الحرب، ولم ترَ وسط الحشود الا زوجها، ملوحاً لها، وقد لونته الشمس وانهك التعب جسده.

صرخ الطفل:

ـ ماما ذاك ابي.. انظري

سمعت طفلاً يحاور والدته عن ابيه العائد ايضاً، وصعدت هذه المحاورة شحنة النص، لانها ايقظت في داخل الزوجة حنيناً جارفاً لزوجها الذي ستستقبله مخصبة، لانه القى فيها بذرته، وجاءت بها مستقبلة له.

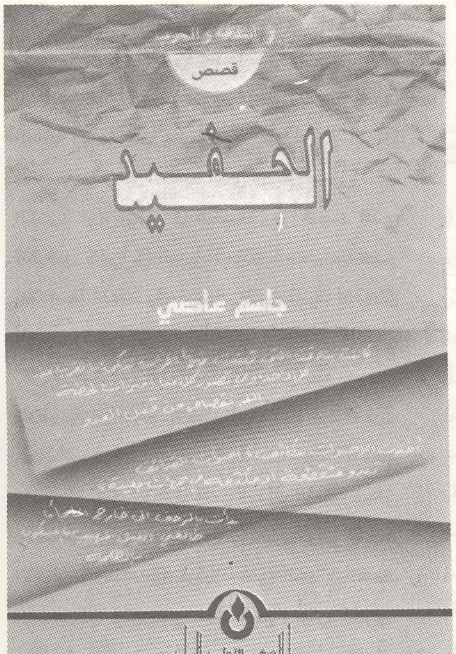
لكن المخاوف لم تفارقها (لاتدري لمَ وضعت يدها على بطنها اثناء نداء الطفل) مثلما تأكد لها صلاحيتها كأمرأة قادرة على الاخصاب.

تفرق الحشد ولم تره. وداهمها أحساس بالخيبة والفشل والانكسار، التخاذل والانطفاء. لكنها قاومت مخاوفها، وحاولت اقناع نفسها بعودته سالماً (لكنها فكرت، ربما لم تشاهده بين كل هذه الجموع) وتتصاعد قوة النص، لحظة انبثاق شعريته عبر المجاز القوي وهي تسمع صوت عمتها مزغردة وسط البيت.. اكتفي بهذا الراي عن قصة الفرح لانها رسمت خطاً اولياً لما ستنهض عليه مقالتي حول مجموعة «الحفيد».

ان انتظار الزوجة لعودة الغائب مايساعد على الدخول في قراءة قصة (امور في ذهن ابي سويلم، واري بأن قصة الفرح هي المبتدأ لهذه الموضوعة، ولو انتبه لها القاص جاسم عاصي لصارت ثلاثية (الفرح، وامور في ذهن ابي سويلم والحفيد).

ابو سويلم، أخذته هموم مضاعفة. هموم فقدان الابن شهيداً، في معارك تشرين اولاً واحزان البيت، ومشهد زوجته الفاقدة له ولسعادتها ثانياً. لذا لم يقاوم الأب تلك الضغوط الكثيرة التي طحنته وهو في البيت. لذا غادره الى الخارج، رافضاً توسلات الزوجة حول ضرورة العمل في الارض، لأنه لايقوى على ذلك. لأن الارض تعيد له صورة سويلم حادة، شاطرة ذاكرته بقوة وقسوة. لأن سويلم أحبها واستشهد من اجلها. ويلاحظ هنا صلة الاشارة الكامنة الارض وزوجته. الارض التي تريد من يحميها، مثلما هي الزوجة الطامحة بزوجها.

يمارس الأب لهو أيامه في النهر وصيد السمك ورمي الشباك وامتحان يومه من السعادة، حتى ولو كانت مؤقتة، يأخذ شباكه ويجد فيها سمكاً



ميتاً، يعيدها ثانية، وتتقافز اسماك صغيرة وتبرق روحه بالفرحة والنشوة عندما تأتيه الزوجة حاملة له البشرى. لقد ولدت زوجة سويلم، وحافظت العائلة وخصوصاً سويلم على امتداده في الحياة الاجتماعية، عبر الحفيد الذي سيظل صورة للأب الشهيد اولاً ويمثل في الحياة رمزاً للجد الذي انشغل كثيراً في قيمة العائلة اجتماعياً عبر امتدادها المهدد باستشهاد الابن ثانياً. لذا فأن المولود الآتي كان بشيراً للجد ومطمئناً للأم كي يظل في بيت سويلم. لانها لماتزل مرتبطة به، عبر ولده، ملتزمة معه بالحياة الجديدة. وانتصرت الحياة على الحرب وانتصارها قوة للخصب والانبعاث مثل انتصار الجد في ذلك النهار، وحقق سعادته بصيد من سمك صغير، وكي تأخذ الاشارة الاستعارية قوتها، يلقي الجد بالسمك الصغير الى النهر لتحتضنه الحياة مرة اخرى. ويتناسل ليكون عوائل من السمك مستقبلاً.

وبفعلته هذه، يكشف لنا عن وعيه الباطني في امكان تحقق حلم العائلة عبر حفيدها. وعودة السمك ثانية الى النهر، هي تنامي لاشارة النص في استمرار الاخصاب والانبعاث عبر الحفيد الصغير.

لااحد يعيب على ابي سويلم حركته ولا طبيعيته لأن الجميع (يدركون بقناعة من يكون هذا الرجل، وكيف آلت به الحال الى الهدوء والاستغراق في سهوم وخيالات لاحدود لها). هنا انعكست الحالة، وجسد لنا القاص جواً نفسياً فيه من الطقوسية، مايهيئ القارئ للطقس الصوفي النهائي. فهيبة الاب، هيبة المتصوف، وفي هدوء الروح استكانة الزاهد، واستعدادها لتقبل ماتأتي به الايام.

لأن الحلم الصعب، والأمنية الوحيدة، حانت لحظتها. إنه (كمن ولد عنده شئ فجأة.. كيف لاوهو أمام حفيده الذي أجتمعت عنده كل خصال سويلم وقوته ورجولته، تلك الملامح على مايبدو قد تكللت بنفس السمات التي وجد فيها ولده، صارماً، عزوماً) انها الحقيقة المتوقعة والنبوءة التي استبق بها ابو سويلم كل الناس. وهذا هو حلمه المرتقب، الذي حزن من أجله كثيراً. وتحمل بسببه متاعب. انه يرى سويلم امامه. سويلم الذي استشهد دفاعاً عن وطنه. لكنه لم يغب تماماً. بل عاد ثانية عبر أبنه، وسنرى عودة الغائب، الشهيد والحي، تلك العودة الحلمية والاسطورية معاً في آن مثلما هي عودة ممكنة صوفياً، التجلي والصفاء، ربما يخلق رؤيا العودة فعلاً.

وعند القراءة الدقيقة للنص، نكتشف فعلاً عودة الشهيد سويلم، عودة واقعية وليست حلمية. لقد شحنه القاص عبر قدراته الفنية بالممكنات والخوارق. حتى بدت شخصية الشهيد، خارقة نابضة بالواقع، مثلما في الحلم او الاسطورة.

لاشئ يعادل فرحة ابي سويلم وهو يعيش لحظات منتظرة منذ اللحظات التي أعاد فيها للماء حيواناته الصغيرة. لقد كبر السمك الصغير، وصار حقيقة وليس رمزاً (يبدو استقرار ابي سويلم في مكانه مستحيلاً في هذه الساعات المفعمة بالفرح والمظللة بالذكريات حرص القاص على تبيانها وايضاحها، ليحقق بها هدفه الفني والفكري عبر تعايش الازمنة وتداخلها. أية ذكريات حفلت بها ذاكرة الجد، وحولته الى طاقة مشبية؟ انها تأريخ وليست ذكريات فقط. حمله في اعماقه منتظراً لحظة انبثاقه، مثلما اراد له وتحقق فعلاً.

وامام المكان الذي شهد استقبال ابي سويلم للبشارة في ولادة الحفيد (قاسم) استقبلها أمام النهر، هذا الكائن الحي الذي بدأ النص القصصي لدى جاسم عاصي بعدما تشربه القاص فكرياً وفنياً واختلطت حياته مع المياه والانهار، بسبب ولادته في مدينة تعيش فوق الماء.

لم يكن النهر في قصة الحفيد حياة للقرية ولسكانها عبر اشاراته وانما تحول فيها الى شاهد أجتماعي وتأريخي على تحقق المعجزة، بطابعها الاسطوري والصوفي في آن. ونجد النص اكثر عمقاً وقوة، والحاحاً باشاراته، عندما يتطور. حيث يكون الفارس عند الجانب الآخر من النهر.

النهر الشاهد على ثلاثة أزمنة، انها زمن الجد والحفيد والأب. ويلاحظ في بنية السرد انكسار الزمن عن خط تطوره التقليدي. حيث المستقبل (الحفيد) والحاضر (الجد) والماضي (الشهيد) وهذا الانكسار في بنية الزمن وعدم انتظام منطقه، خلق لشخصية الحفيد قوة وسطوة. ويبدو لي بأن الازمنة. في قصص جاسم عاصي المكتوبة عن الحرب، تتعايش معاً بتآلف مثلما في قصة الحفيد، حيث العلاقة بين ابي سويلم وحفيده وفي قصة (الانشودة) بين الطفل وصاحب المقهى. ان لقاء الابناء والآباء، او المستقبل والماضي هو تطوير لبنية الزمن.

لقد فجر الاستعداد لحفل زواج الحفيد مكامن الرغبة في جسدَيْ ابي سويلم وزوجه. وكأن الحفل مقام لهما. وهو سيكون كذلك (كانت صورتها تبهره هو الآخر وقد نسي نفسه وحركته هذه، التي بهرت الكثيرين، اذ استمر يحدق بأم سويلم، رائحة غادية داخل باحة البيت الواسع. ناقلة كل شئ ومرتبة كل ماتقع عليه يداها او تصطدم به القدمان اثناء التجوال في البيت)

ويقرب لنا القاص هذا. كي يجعل الحفل ثنائياً للحفيد والجد وربما للآخرين كأحتفالية عامية. ويضع القاص على مجاز النهر ليعمق نصه (انهما يبدوان مثل نهر أحتبس عنه الماء طويلاً). وتبدو القوة الاشارية للمجاز واضحة ولاتحتاج ايضاحاً وتفسيراً.

و(حين وجد له منفذاً رخواً تدفق بدفقة واحدة، فاحاله الى طين، غرين ذائب، لايقاوم دفقات المياه العذبة. لذا فابو سويلم الذي لاتبهره الا ام سويلم بحركتها وبهجتها وتدفق مياه الحياة في جسدها النحيل، لم تنتبه الى انها هي الاخرى اخذته بام عينها محدقة في كل اجزاء حركاته التي بدت تترك في نفسها فعل النغم العذب وترطب جسدها بماء بارد بعد قيظ لافح)

هنا استجماع للقدرة الفنية، لالتقاط الدال من اجل مدلول نفسي، كاشف للحالة بين الأثنين وهما يعيشان فرصة زواج الحفيد.

قالت له:

- لقد انبعث الشباب فيك من جديد.
- ماالذي تقصدينه ياأم سويلم.
- انت تعرف قصدي.

ويدنو القاص اكثر من اشاراته المستلة من حياة الناس ومكانهم كي يشحن الشخص (في الربعة، امام النهر، حيث سيبدو القمر بكامل طلعته) واتساع القمر وسط السماء هو تعميم لفرصة الاحتفالية. حيث تهب الفرس حاملة الشهيد الغائب، ليحضر حفل زواج ابن العسكري. انها عودة الابن الاب في آن، للمشاركة بالاحتفال

لايهوى ارزيج، في زمن الحرب الا طيوره، يأنس اليها وهي محلقة عالياً وبأوقات مختلفة، وحدثت غارة معادية على مدينة الناصرية، واصابته شظية. هذا موجز للواقعي في النص لكن القاص خلق منه نصاً مزدحماً بالشعر والاحالات، عندما اختار لرزيج السطح العالي مكاناً لممارسة هوايته الدالة. وفوق السطح ايضاً، اختار الشاب فعله الانساني في الاستشهاد لكن الشظايا لم تستطع على طيوره. وظلت تحلق يومياً منذ الصباح وحتى غروب الشمس. تغيرت حياتها تماماً بعد غياب ارزيج عن مكانه العالي. وعرف صديقه العسكري بالذي حدث واختار ايضاً السطح للحوار مع ام ارزيج التي صعدت السلّم المتآكل نحوه. وكانت حزينة، لانها خسرت ابنها وطيوره التي لم ترها منذ لحظة الاستشهاد. فعندما تعود تكون الام نائمة، او غير قادرة على رؤيتها بسبب حلول الظلام. وامنيتها هي عودة الطيور الى السطح. ارتدى صديقه ثوب ارزيج ولف راسه بيشماغه، وبدأ يومئ لها.. حتى حطت واتضح بأن عودتها مقترنة برؤيتها لرزيج. وقصته حزن الحمام واحدة من القصص المبكرة التي استثمرت حالة التجلي الصوفي كما أشار لذلك الدكتور محسن الموسوي.

اما قصة (الركض فوق سطح الماء) ففيها فضاءان متلاحمان: الفضاء العام والآخر الخاص بالشخصية المعوقة. ويمد كلاهما خيطاً وينمو الواحد بالآخر. فالفضاء الخارجي يقدم اضاءات كثيرة من الفضاء الداخلي للشخصية، وهي تستعيد الكثير من تاريخها خلال الحرب. وحركة (المعوق) فوق كرسيه وسياحته يومياً وسط المدينة، هي سياحة داخل المكان الخارجي، ومحاولة للامساك بعالمه الداخلي من خلال الخارج وانثيالات المخيلة، واشتغال الذاكرة بايقاع حاد وسريع. وتتوازى حركة المعوق فوق كرسيه مع حركة وامتداد النهر جارياً بقوة، وهناك صلة بين الحركتين، تصل درجة تفجرها مواجهة امام النهر الذي وفر مشهده المتسع والمترامي هدوءاً واستقراراً نفسياً، خلق مايشبه التجلي كما في قصته (حزن الحمام) ويتشكل النهر في هذه القصة عنصراً مهماً ضمن عناصر النص البنائية، كذلك في قصته (العبور).

عادل كاظم

اجراء : أمين جياد

■ عادل كاظم له تجربة تمتد قرابة ربع قرن في الكتابة الدرامية، فقدم (عقدة حمار) و (تموز يقرع الناقوس) و(كلكامش) و(الطوفان) و(الحصار) و(حب وخبز وبصل) و(الاسود والابيض) و(مقامات ابي الورد) و(الزمن المقتول في دير العاقول) و(الموت والقضية) و(احزان الدولفين الاحدب) وأخيراً مسرحية (شقشقيات السيد حنتوش) و(الخروف الاسود والخروف الابيض) اما في التلفزيون فله (الذئب والنسر وعيون المدينة) في جزئين أما الجزء الثالث فهو بصدد كتابته وعنوانه (الآخرون وعيون المدينة) في ثلاثين حلقة ايضاً، وانجز لتلفزيون بغداد مسلسلاً في ثلاثين حلقة بعنوان (البحث) او (دع كل شيء للحب)، و هناك مسلسل ثالث بعنوان (وعادوا مع الريح) تم التعاقد مع شركة كويتية للتلفزيون الكويتي ويقع في ثلاثين حلقة ايضاً.

والشيء الجديد الذي شرع بأنجازه الكاتب عادل كاظم رواية بثلاثة اجزاء بعنوان (حوار عند بوابات المدن) تقع بـ(٢٢٥٥) صفحة!

التقيناه، واجرينا معه هذا الحوار الذي تناول تجربته في الكتابة.

الحقيقة متغيرة

■ **كيف تُبنى المسرحية لديك، وما هي الافكار او العناصر التي تشغلك اثناء كتابة المسرحية؟**

- اذا كان مضمون السؤال هو، ماهي التقنية التي تتوفر لديك حين تكتب المسرحية. الحقيقة لا استطيع الاجابة على هذا الجانب من السؤال، لان لكل مسرحية تقنية تفرزها الحالة النفسية، الحالة السياسية، والحالة الاجتماعية التي اعيش مناخها في فترة كتابة المسرحية فالتقنية في الحقيقة لديّ ليست «كتلوكاً» جاهزاً أطبقه وامارسه في اي عمل اكتبه، انه حالة ابداعية تفرض وجودها من خلال مقومات وأسس ثقافية اخضع لها من خلال تطوري المعرفي.

الافكار التي تشغلني دائماً، أو الفكرة، أو الثيمة الوحيدة التي تسيطر عليّ دائماً، هي اننا زائرون لهذا الكوكب، صنعتنا تجربة ابداعية ووضعتنا في ممارسة القسوة وتأمل الامل فعلينا ان نعيش هذه الحتمية حتى ذهابنا الى المكان المعهود لنا او المحتم لنا. ومن خلال هذه الاشكالية، اشكالية حتمية الحياة، واشكالية حتمية الموت، احاول ان ابحث عن الحقيقة، فوضعت البحث عن الحقيقة على لسان معظم أبطال مسرحياتي التي يعرفها القراء والمشاهدون لها.

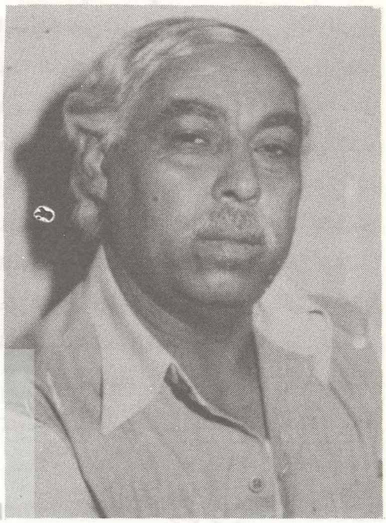
سؤال الفلسفة الاول

■ **واين تكمن تجربة وشخصية عادل كاظم في تلك الشخصيات؟**

- منذ طفولتي وجهت سؤالاً لنفسي، وأنا ابن الثالثة من عمري، ولا يزال هذا السؤال يرن في ذاكرتي، وأنا عند بوابات سنوات الخمسين، هذا السؤال سألته لأمي: (لماذا لايشرب الطير، أو بالضبط، االدجاجة الحليب؟!. ولماذا لايكون لها اسنان كاسناننا؟!). هذا السؤال كان سؤال التجربة الاولى ، أو سؤال الفلسفة الاولى المحيّر بالنسبة لي في ذلك العمر. وهكذا اخذ البحث عن الحقيقة يُبنى في رأسي على شكل اسئلة متتابعة وظلت هذه الاسئلة ركاماً كبيراً في رأسي دون وجود الاجوبة أو الحلول لها، واظن هذا هو فعل الدراما الحقيقي، لان الدراما ليس من وظيفتها ان تجيب على اسئلة، وانما تظل ضمن الاسئلة. وعندما نضجت، وجدت هذه الاسئلة متتابعة عند شكسبير وعند برنادشو وشيللر وغوته وسارتر، وكان السؤال المحير الكبير الذي سأله شكسبير وهو: (نكون أو لانكون تلك هي المسألة).

أما خصوصية التجربة فتنبع دائماً ، أو اتناولها دائماً، من خلال خصوصية الانسان العراقي أو

العربي. ولم اتناول نموذجاً في كل اعمالي بعيداً عن أفقي الجغرافي والتاريخي، كل هؤلاء الذين تناولتهم عشتهم تاريخاً وعشتهم أرضاً بل وتحاورت مع قسم منهم، خلال ايامي التي عشتها وسأعيشها، فالتجربة لديّ مزيج من ثقافة ومصادر الثقافة العالمية والعربية والعراقية، ممزوجة بتراب التجربة، وهكذا أصنع لبنة الموقف الدرامي.



أنا قارىء نهم

■ **وما هو تأثير تلك الثقافات على كتاباتك المسرحية والتلفزيونية؟**

- التأثير يأتي دائماً عن طريق اللاوعي. أنا قارىء نهم لكل مصادر الثقافات المتعارف عليها، والكلمة المحلقة الجميلة، تظل تقرع في رأسي وترن. لهذا في كثير من الاحيان هناك من يكتشف أو يشعر بان كلمة ما لشكسبير او لابسن او لسارتر مصاغة بتعبير آخر، قد طفحت هنا او هناك في احدى حواراتي. كما تطفح هنا وهناك بعض صياغات القرآن والتوراة والانجيل واشعار الشعراء الكبار، حتى في كتاباتي في اللهجة العامية، اذ يتحول ايقاع الكلمة الفصحى الى ايقاع الكلمة العامية او اللهجة الدارجة. وهذا في اعتقادي طبيعيٌ لدى المثقف والكاتب والفنان والمجرّب في الحياة، انه التجربة المسموعة والمقروءة والمنظورة، تطفح وتضاف الى مكوناته ومدركاته من خلال ماأخذه او استوعبه من الثقافات الاخرى، لان الحياة هي ركام من المعارف والثقافات صنعها الانسان واعطاها للانسان، واخذتها اجيال واعطتها لاجيال. لهذا فأنني أجد الثقافات العالمية والعربية لها تأثير كبير في ثقافتي الشخصية.

الادعاء!

■ **كيف تقيّم التجارب المسرحية الاولى مقارنة مع اعمالك الأخيرة. وهل تجد تطوراً في شخصيات كنت قد تناولتها في مسرحياتك الاولى؟**

- تجاربي الاولى كتبت بروح الانسان المندهش الذي يحاول ان يكتشف الاشياء. لهذا يغلف تساؤلاته بحماس ساذج وتطلعات متحمسة، وحركة ذهنية رومانسية في اكثر الاحيان، واحاول في هذا أيضاً ان أظهر معارفي وقراءاتي وتجربتي بشكل متحمس الى حدّ الادعاء.

أما تجاربي المتأخرة، فانها اخذت تركن الى الهدوء والروية والكلمة المختزلة التي تشع باكثر من معنى، لهذا اظن ان بعض متحمسي المسرح الشاب يقفون في بعض الاحيان من اعمالي المتأخرة بمقولة ساذجة هم يرددونها لايبنها النقد الموضوعي بان عادل كاظم قد تخلّف عن كتاباته الاولى. اما انا فأنظر للحكاية بالعكس.

- رؤيتي للنص الذي اكتبه الآن، انه نص مخزون ومملوء بالتجربة الحياتية الحقة وان حراشف الادعاء الفكري والاسلوبي قد نظفت نصوصي منها. لهذا أجد نفسي وأنا أنظر لـ(حب وخبز وبصل) ولـ(احزان الدولفين الاحدب) ولـ(شقشقيات السيد حنتوش) ولـ(الخروف الاسود والخروف الابيض) انها حالة متفوقة لاعمالي ولكن لم يسعف الفهم. الذين شاهدوها، وأظن ان التجربة عندما تعاد في المستقبل ستأخذ حيزها المتفوق الآني.

النظارات.. والمسرح التجاري

■ **ما هي مستويات الكتابة المسرحية، ابداعياً وفنياً؟**

- سأقول لك حكاية طريفة، قرأتها لدى كاتب مجرب وأحد عبقريات المسرح، هو برانديللو، هذه الحكاية تقول: (ان يوماً من ايام وفي عيد الفصح اجتمع فلاحون من الريف الايطالي حول راهب يقرأ لهم موعظة عيد الفصح، فعندما همّ الراهب بالقراءة وجد انه قد نسي نظارته في البيت. فقال للفلاحين انه لايستطيع ان يقرأ الموعظة لانه دون نظارة. ففهم احد الفلاحين الامر على انه كل من يلبس نظارة فانه يستطيع القراءة والكتابة، وكل من لاتوجد لديه نظارة لايستطيع القراءة والكتابة، فما كان منه الا ان ذهب في اليوم التالي الى أحد بائعي النظارات، واراد ان يشتري نظارة، فأعطاه البائع نظارة، وضعها على عينيه وجرّب ان يقرأ، فلم يستطع، واستبدلها بنظارة اخرى، فجرب ان يقرأ فلم يستطع. وهكذا استمر بتغييره النظارات حتى ضجر منه بائع النظارات فقال له: ماذا تريد؟ فردّ عليه: اريد ان اقرأ. فقال له: وهل تعرف القراءة والكتابة؟ فرّد عليه: لا.. ولماذا أتيت اليك كي اشتري نظارة؟!). القصة تعطينا مثلاً ساخراً على وضع بعض «كتبة» المسرح لدينا!!. انهم يبحثون عن نظارات القراءة، ولا يبحثون عن القراءة!!. الكتابة للمسرح فن وفكر وتجربة وثقافة موسوعية ومعرفية عالية، انها ليست تسطير حوار، وليست ضحكاً ساذجاً، وليست ملء صفحات لشخصيات ومواقف متكررة. ان هذا الذي يفعلونه هو بالضبط وضع نظارة على عيون لاتجيد القراءة، ولا تجيد المعرفة، واشكالية ما يسمى بـ(المسرح التجاري) في اعتقادي انها اشكالية النظارات، وليست هي اشكالية أخرى لان هؤلاء الاصدقاء الاحباء الفنانين الموهوبين وقعوا في خطأ واحد فقط سحبهم في اعتقادي الى رخص ماقدموه، هو ان النص الذي تناولوه كان نصاً يفتقد التجربة ويفتقد الهوية يفتقد الهوية لان كاتبه صاحب نظارة!!. انه (نص جاهل) وحسب!.

اننا قد ساهمنا، نحن الجادين الذين لانأكل التفاح او الموز على حد قول راسم الجميلي في بناء هذا المسرح التجاري الذي يأكل جميع الفواكه الى حد التخمة.ونحن ننظر اليهم بحسد واشتهاء. أقول لقد ساهمنا في بناء هذا المسرح بلجاجتنا ومجادلاتنا التي لاطائل وراءها ●

د. مصطفى ماهر:

كيف تنتقي كتاباً جديراً بالقراءة؟

● د. مصطفى ماهر، عرفناه مترجماً بارعاً في تقديم الادب الالماني الحديث، وكذلك قدم الجديد في الادب الفرنسي.. وحين نحصي جهوده في التاليف والترجمة.. نتوقف عند مكتبة ابداعية وفكرية ومعرفية رفيعة المستوى.

د. مصطفى ماهر، جهد متالق واضح المعالم في الترجمة المتقنة..

تقدمه «الاقلام» عبر هذا الحوار.

ـ ماهو مقترحك في الحديث مقدماً عن طبيعة ترجماتك..؟

الحديث عن ترجماتي حديث غريب جداً لانني اكتشفت انني اضع كل وقتي في التعلم والتعليم والتاليف والترجمة ولااخصص وقتاً لتنظيم ببلوغرافي لما أنشره، لكنني استطيع ان اذكر لك بعض الاسماء وعناوين للكتب من التي نشرتها والتي لازالت عالقة بذهني فقد ترجمت من العربية الى الالمانية:

(الايام) لطه حسين وظهر في المانيا مطبوعاً عام ١٩٨٦، وهناك ترجمة اخرى لأيام طه حسين للمستشرقة الالمانية: ماريانه لابار وترجمتها متداولة ويعيدون طبعها كلما نفذت. وقد ترجمت من قبل عدداً من القصص القصيرة في الادب العربي الحديث، وظهرت في المانيا عام ١٩٧٠ وتضم قصصاً لـ(٣٧) قاصاً مصرياً ومن عدة أجيال.

واما من الالمانية فقد عرف القراء رواية: (لعبة الكريات الزجاجية) لهيرمان هيسه وروايته القصيرة (قصة شاب) ايضاً.

ومن الادب القصصي نقلنا الى العربية روايتي (القضية) و(القصر) لكافكا وعدداً من القصص القصيرة التي نشرتها في عدة مجلات ولم اجمعها في كتاب، ومن الواضح ان كافكا هو بداية تعاملي مع الادب الحديث. ومن ادب العصر الوسيط ترجمت قصة (هنريش المسكين) كما اصدرت (مختارات من الادب القصصي الالماني في العصر الوسيط).

وفي المسرح ترجمت: جوته (نزوة العاشق) و(الشركاء) و(فاوست) و(جوتس فون برليشنجن) وبعد ذلك (كلافيكو).

ومن المسرح ترجمت لليسنج مسرحية (مينا فون بارنهلم) وهاينريش فولكلايست مسرحيتان: الامير فونهومبورك) ومسرحية (الجرة المحطمة) ومن المسرح الحديث قدمت دورنيمات: (زيارة السيدة العجوز) و(النيزك) ولماكس فريش (قصة حياة) و(مشعلو الحرائق) ووقت الابرياء) لفريد لينس و(كاسبر) لهاندكة.

وعن الفرنسية ترجمت مسرحية (ايفيجيني) لراسين و(مدخل الى الادب) لاميل فاجيه و(مبادئ علم الجمال) لشارل لالو و(رحلة في مصر) لكارستن بيبور وهو من القرن الثامن عشر ومن هذه المختارات (صفحات خالدة عن الادب الالماني) و(الوان من الادب الالماني في الحديث) و(قصص المانية) و(غناء العناكب) مع آخرين وكتاب (المانيا والعالم العربي) ١٩٧٤.

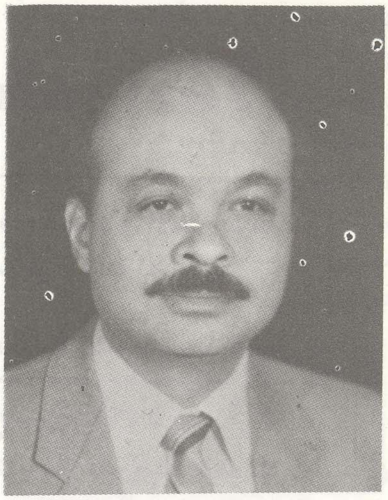
ـ وابرز مؤلفاتك؟

قدمت دراسة عن شيلر حياته واعماله وهو عرض لتاريخ الفكر الالماني حتى عصر شيلر. اما بقية مؤلفاتي فهي بالالمانية. ولي دراسات كثيرة في المجلات العربية وبخاصة مانشرته في مجلتي «تراث الانسانية» والفكر العربي المعاصر، ولي كتاب (الانسان العربي في الادب الغربي) و(الانسان الالماني في الادب العربي).

ولدي ابحاث في (ادب الرحلات) قدمت فيها العناصر المتكررة في الرحلات الالمانية منذ البداية الى العصر الحاضر.

ـ عملية الانتقاء في الترجمة كيف تتم؟

عملية الترجمة من لغة الى لغة هي عملية تفاعل ثقافي وهذه العملية تحكمها فلسفة ثقافية تظهر في الأمة في وقت محدد وهذه الفلسفة تجيب ربما بعدة اجابات على السؤال هل ينبغي لنا أن نعرف ثقافة الامم الاخرى ام أن هذا ترف ام فيه خدر لنا فإذا كان المجتمع متزمتاً كانت فلسفته الثقافية متزمتة مثله وكانت بالتالي إما رافضة لاستقبال ثقافات اخرى او واضعة لقيود شديدة عليها ونحن بالنسبة للمنطقة العربية لدينا في عصرنا الحاضر فلسفة ثقافية محددة المعالم ومأخوذ بها وقد بدأت هذه الفلسفة في التبلور في مطلع القرن الماضي وشارك في تكوينها مفكرون من انحاء الوطن العربي كله وكانت الجملة الاساسية



فيها هي اننا اعطينا ومن حقنا ان نأخذ وعندما نأخذ فسنعطي من جديد وعندما تقوم الثقافة عندنا بكاملها فستكون ثقافة ذات اتجاهين: العطاء بلا حدود والتلقي بلا حدود، معنى هذا انني لاارى خوفاً من ثقافة واردة الينا ولكن فكرة الانتقاء تفرض نفسها علينا لأننا تخلفنا عن العالم سنوات طويلة وأصبح من الضروري ان نبدأ بالاساسيات ثم نصل تدريجياً الى الفروع، وفي تقديري ان حركة الترجمة لن تستطيع ان تنهض بهذا العبء الضخم الا اذا كانت قائمة على تنسيق بين البلدان العربية ذات الاهتمامات الثقافية الواضحة، فاذا ظهر كتاب مترجم في العراق فلا بد أن يكون موجوداً أمام القارئ العربي في كل مكان وأنه لامعنى على الاطلاق لترجمته مرة اخرى وقد فكرت في وقت من الاوقات في ان تكون المراحل الاولى في الترجمة متمثلة في كتب من المختارات فنقدم على مدى (٦٠٠) صفحة مختارات من الادب الالماني في كل عصوره عندئذ سيرى القارئ كيف يكون الادب الالماني ومن هم كتابه ثم تأتي المرحلة التالية فتتحول هذه المختارات الى اعمال كاملة بأن يسعى المترجمون الى ترجمة الاعمال المعروضة امامهم.

ـ سادت مؤخراً مفاهيم خاطئة منها الغزو الثقافي والاستعمار الثقافي.. الا ترى انها مفاهيم سلفية من شانها ان تعرقل حركة الترجمة؟

الحديث عن الثقافة يجب ان يسير في اتجاه معتدل وان تحكمه انعقلانية، فكل بيئة من البيئات لها ثقافتها طالما كانت هذه البيئة قادرة على الوجود سياسياً واجتماعياً واقتصادياً وليس في مقدور انسان ان يفرض على أهل مجتمع من المجتمعات الكتب التي يقرأونها والافلام السينمائية التي يشاهدونها والاغاني التي تكون قريبة الى نفوسهم.

اعتقد ان اساليب الدعاية التي تريد ان تبهظ الحركة الثقافية العربية تشيع الخوف في قلوب الناس وتحرر فيهم نعرات حتى ينصرفوا عن الانصهار بالحضارة الحديثة ويظلوا على تخلفهم خاصة واننا قد نقلنا الى العالم ثقافتنا في وقت من الاوقات وكانت هذه الثقافة تعتمد في بعض مكوناتها على ماتعلمته العرب من الامم الاخرى مثل (الهند) فقصة (السندباد) التي اشتهرت في العالم كله تعلمها العرب في صورتها البدائية عند (الهند) ثم صاغوها صياغات متعددة فيها الصياغة البغدادية المشهورة والصياغة المملوكية المشهورة ايضاً وعرف العالم هذه القصة واحبها وقرأها والآن تحولت صورة السندباد على نحو ماترى في الافلام السينمائية في البلاد الاوربية وامريكا الى سندباد يركب الصاروخ ومركبات متطورة الكترونية فهذه دورة تقوم بها المادة الثقافية، ترى انها بدأت رحلتها عندنا ثم عادت الينا فكيف يكون الاستعمار الثقافي؟

ـ ماالذي لفت نظرك في الادب الالماني باعتبارك تعنى بترجمته؟

بداية كنت اترجم الادب الالماني واترجم الادب الفرنسي ايضاً وقد سبق اهتمامي بالادب الفرنسي ونقلت عدداً من الاعمال ولازلت من حين لآخر كلما أعجبني أثر أدبي جديد في فرنسا انقله الى العربية.

اما الادب الالماني فقد لفت نظري فيه مايمكن ان نسميه بكلاسيكيات العصر الوسيط فقد حدث في اوربا شئ غريب حقاً وهو ان فرنسا المجاورة لاسبانيا تلقت دفعات ثقافية هامة ومؤثرة من عرب الاندلس واضافت اليها وانشأت ثقافة متميزة في القصص الشعري وفي الشعر الغنائي وتلقى الالمان هذه الاعمال التي ابدعها الشعراء الفرنسيون فأعادوا صياغتها وأضافوا اليها ووضعوا لها صورة أرى انها اكثر اكتمالاً وعمقاً. فهناك مثلاً قصة (ارسيفال) بدأت في فرنسا صغيرة في نص كتبه الشاعر الفرنسي. كريتيان دي لمروا وتناول هذا النص البسيط شاعر الماني عظيم هو فولفرام فون ايشنباخ وصنع منها قصة ضخمة في عشرات الالاف من بيوت الشعر واضاف اليها اعمالاً كثيرة وأبرز مافيها العمق العربي الاسلامي وهذه القصة التي تعتبر درة القرن الثالث عشر الالماني تدور حول الفارس وانا اعتقد ان العنوان (بارسيفال) تحريف لكلمة (الفارس) ويرى فولفرام فون ايشنباخ: «ان الفارس لايصبح فارساً حقيقياً إلا اذا اجتمعت له قوة البدن وقوة الايمان وقوة العقيدة ووصل في

الصوفية الى المرتبة التي يدرك بها رمزاً معيناً في هذه القصة؟

- نحن نعرف ان هذا النموذج من الفرسان كان هو نموذج الفتوة العربية وهي الحصون التي كانوا يدافعون فيها عن وجودهم.

انهم يتوجهون.. احقاقاً للحق ونصرة للمظلوم بعد ذلك هذا هو العصر الاول الذي أرى فيه خيراً وهو العصر الوسيط ثم أتى الالمان في القرن الثامن عشر والتاسع عشر وهي حقبة الكلاسيكية التي يمثلها جوته وشيلر وغيرهما، والطريف ان هذه الكلاسيكية كانت ايضاً تحقق مفهوماً شارك العرب المسلمون في ارساء قواعده وهو مفهوم الانسانية بكل ماقي هذه الاطلاقة من معانٍ وامكانات ومنها ان الانسان لايصبح جديراً بانسانيته الا اذا نماها واصلحها وجملها ومن هنا نفهم ان جوته كان مهتماً بالشرق اهتماماً بالغاً يشهد عليه ديوانه الشرقي الغربي هذا الديوان بقسميه. القسم الشعري والقسم النثري نموذج لاستقبال شاعر وفيلسوف اوربي للثقافة العربية الاسلامية وهو لايقف عند العناصر البسيطة المتكررة بل هو ملم بالقرآن والحديث كما انه عارف بالمعلقات وكبار شعراء العصر العباسي المزدهر وغيره من مكونات الثقافة العربية الاسلامية الحقيقية، وكان الملاحظ ان الادب الالماني مقل في القصة ومقل في المسرحية الكوميدية ثم جاءت مراحل من التطور في النصف الثاني من القرن الثاني عشر وانشأ الالمان عدداً كبيراً من القصص جعل لهم اسماً فيها ثم كتب الاديب السويسري الالماني المعاصر فردريش دورنيمات طائفة من المسرحيات الكوميدية الالمانية فاصبحت الانواع الادبية المختلفة واردة في الادب الالماني ان لم نجدها في عصر وجدناها في العصر الذي يليه.

- هل يمكن التعرف من خلالكم على ظواهر الادب الفرنسي المعاصر؟

عندما عدت الى الترجمة من الفرنسية وحدث هذا قبل عشر سنوات تقريباً لفت نظري ان الآداب الاوربية فيها من المحاولات في الرواية ماينبغي ان يلم به القارئ العربي وبخاصة القارئ الاديب فنقلت من الادب الألماني رواية هيرمان هيسه (لعبة الكريات الزجاجية) لتكون في متناول القارئ نموذجاً عن القصة القائمة على الفكر العميق والتأمل في وحدة الثقافة وفي قيمة الانسان في ثقافات الشرق والغرب، ونقلت قصة اخرى للاديبة جيرنللاإلسنر بعنوان (الاقزام العمالقة) عن الالمانية يكون في متناول القارئ نص يجسد المحاولات الجديدة في انشاء قالب جديد وفي التعامل مع اللغة ثم نقلت بعد ذلك بسنوات عديدة نماذج منوعة للقصة الفرنسية الحديثة منها مثلاً قصة للاديبة الفرنسية اينس كانياتي اسميتها بالعربية (اسمها رحلة العمر) وتصور هذه القصة انساناً بسيطاً تحيط الشكوك بقواه العقلية كيف يفهم الدنيا وكيف يعيش سنوات تزيد على نصف قرن وهو يصمم على انه يحقق هدفه وهو أن يرى تلك البقعة الرائعة التي يلتقي فيها المحيط والارض والسماء وشبح الاسماك في المياه الفضية تحت ضوء القمر..

القصة الثانية التي نقلتها كانت بعنوان (ثمار الشتاء) للاديب الفرنسي فتش برناركلافل، يحكي في هذه القصة صلابة الشعب الفرنسي في مواجهة العدوان النازي عليه وقد اعجبني في هذه الرواية الطويلة البساطة وفي عرض الموضوع والبعد عن المبالغة والتهويل لان البساطة قادرة على احداث نفس الاثر الذي قد نتصور خطأً ان التهويل هو وحده الذي يحدثه، فليس هناك معنى مثلاً لأن يصور الجوعى كأنهم لايأكلون شيئاً على الاطلاق ولايجدون لقمة وإنما يكفي ان يصور الصعوبة التي كان كل انسان يلاقيها في الحصول على لقمة العيش بعد ان نقل رجال النازي كل ما في فرنسا من اطعمه واستخدموها في مصالحهم ومآربهم، والقصة الثالثة التي نقلتها عن الفرنسية من الادب الحديث هي قصة سميتها بالعربية (الطبق الطائر) وهي لمؤلف فرنسي إسمه: فلليه، وفلليه هذا يقدم في هذه الرواية قالب القصة الشعبية جداً ويمزج بقالب الخيال العلمي مع الاهتمام بمضمون هام جداً وهو ان الانسان وهو يطور وسائل التكنولوجيا متصوراً انه يمنح لنفسه السعادة يقضي على سعادته بيديه وتدور الرواية حول رجلين من الفلاحين فيهما كل البساطة وفيها جوهر الفهم الصحيح او البصيرة ... فهما شيخان بلغا من العمر ارذله ولم يتعلما في المدارس تعليماً كافياً ولم تتح لهم فرصة للتمتع بأشياء كثيرة من الحياة ولكنهما يفهمان ان حياة الانسان في هدوء بيته حيث يجد ماء نظيفاً من البئر ويجد طعامه بلا سموم من اسمدة ومبيدات.. وهذه هي السعادة الحقيقية والكتاب الرابع مجموعة من قصص دانييل بولانجيه نشر لي في العراق منها قصة (العملاق فيريه) في مجلة (الثقافة الاجنبية) ويمكن بكل بساطة ان نقول ان القصص القصيرة التي كتبها بولانجيه مدرسة لكل من يحب التأليف في هذا الفن.

د. شكري عياد: الحقيقة.. بين التفكيكية والبنيوية

اجراء: عصام عبدالله فريد

يحتل الناقد والأديب الكبير الدكتور شكري عياد مكانة بارزة بين جيل النهضة العربية الأدبية الحديثة، فهو يقف على رأس المدرسة العلمية التي تهتم بإحياء التراث العربي البلاغي واللغوي وأدواتها في ذلك ضبط المنهج في البحث والاستعانة بالعلوم الحديثة وغايتها الوصول إلى علم عربي عصري لدراسة الأدب، ومن هنا فهو يعد وبحق مؤسس منهج النقد التطبيقي في الأدب العربي الحديث.

وايمانا بدوره الرائد وتكريماً لجهوده الجليلة في خدمة الأدب العربي، قرر المجلس الأعلى للثقافة في مصر منحه جائزة الدولة التقديرية في الآداب لهذا العام ١٩٨٩.

■ **منذ السبعينات، بدأت المناهج النقدية الغربية الحديثة كالألسنية والأسلوبية والبنيوية والسيميولوجية والتفكيكية تجد صدىً متبايناً بين مختلف الأوساط الأدبية والنقدية في عالمنا العربي.. والملاحظ ان انعطاف أغلب نقادنا نحو هذه المناهج الجديدة كان حاداً ومفاجئاً، مما اكسب الكثير من الدراسات والبحوث النقدية صفة الارتجال والتقليد والميكانيكية... إلى أي حد يصدق هذا الحكم؟ ولمَ؟**

● قبل الحكم على العروض المختلفة لهذه النظريات النقدية أو التطبيقات التي شاهدناها على انتاجنا الحديث، أود الا أعمم الحكم بأن هناك ارتجالاً أوضعفاً في هذه العروض أو التطبيقات، لان كثيرا منها جيد وبعضها أكثر من جيد.

وهذه المسميات الجديدة إبتداءً من الاسلوبية إلى التفكيكية يجمع بينها محاولة الانتفاع من علم اللغة الحديث في النقد الأدبي وهذا أمر مشروع جداً، وأرجو أن أبرئ المتحمسين لهذه الاتجاهات من التورط في الظن بأنها بديل للنقد بمعناه الشامل، أريد هذا وان كنت أعلم ان بعضهم يطرحها فعلاً كبديل وهذا هو الخطأ.

فالأسلوبية، وافضل ان أسميها بـ «الاسلوب» حتى لاتوهم أنها مذهب وهي ليس بمذهب، انما هو علم من العلوم اللغوية يفيد منه الناقد الأدبي، ودائماً يستمد الناقد الأدبي من روافد عديدة كعلم النفس وعلم الاجتماع... الى آخره، فلا غرابة اذن من أن يستمد من روافد اللغة لان العمل الأدبي أو النص كما يسمونه الآن هو أولاً وأخيراً فعل لغوي. وأيضاً لاداعي لتصور ان هذه العلوم المساعدة - ولابد أن ينظر إليها هذه النظرة - يمكن أن تهيأ بديلاً للنقد أو أن تلغى النقد كما نراه أو كما نزاوله أو كما عاش قروناً طويلة نقداً يبحث عن القيمة فيما يدرس؛ وعندما نتحدث عن القيمة فنحن نبحث عن قيمة في نظر الكاتب وفي مجتمعه، ما الذي يجعل الكاتب يلتقط موضوعاً معيناً من كل مظاهر الحياة من حوله ثم يصوغ هذا صياغة معينة لكي يصل إلى قارئ بعد ذلك يتلقاه باهتمام، هذا الاهتمام من مبدأه إلى منتهاه يتعلق بما اسميه القيمة، بمعنى اننا نرى أن هذا شئ أو هذا موضوع أو هذه ظاهرة ذات بال ينبغي أن تبرز وأن اهتم بها وهذا هو موضوع النقد الاساسي والاصلي ولاينبغي أن يشغل عنه أيٌ من هذه العلوم المساعدة. ماقلته عن الاسلوبية ينطبق ايضاً على البنيوية، سوى ان الاسلوبية تتناول النسيج والبنيوية أيضاً تحاول أن تستفيد من التركيب اللغوي لدراسة تركيب اكبر وهو تركيب النص الأدبي، ولابأس من هذا أيضاً بالشرط الذي اسلفته. والسيميولوجية أيضاً تستفيد من علم جديد وهو قريب من علم اللغة ولكنه ليس بالضبط علم اللغة، هو بين علم اللغة وبين الدراسات الاجتماعية كعلم النفس اللغوي مثلاً لأنه يبحث في مجموعات الرموز أياً كانت. هناك لغة رمزية يتخاطب بها البشر في كل معاملاتهم، وكما يمثل «رولان بارت» في كتابه الرائع وفي مقدمته عن علم الأدلة كما سماه أو السيميولوجيا فحتى قائمة الطعام التي تقدم في مطعم ماهي لغة ولها دلالة معينة. واضرب مثلاً لمن يسافرون ويعرفون أن في الفنادق الأوربية تقدم في الصباح ثلاثة أنواع من الفطور: فطور شرقي وآخر أوربي وثالث امريكي، واذا سافرت إلى انجلترا مثلاً ستجد في معظم الفنادق يقدمون دائماً الفطور كوجبة رئيسية هامة ومن هنا فالفطور الانجليزي لغة ولها دلالة وهي تتمثل في أن أهم وجبة عند الرجل الانجليزي هي وجبة الفطور لانه بعد تناولها سيخرج للعمل، وقد لايكون العامل الانجليزي الآن هو انشط العمال في أوربا ولكن هذه الوجبة «الفطور» سمة من سماته ودليل تاريخي على أنه كان في يوم من الأيام انشط العمال الغربيين. فهذه هي السيميولوجيا وهي تدرس كل شئ، إذن فما الذي يمنع من ان تكون هناك استفادة من هذا العلم باعتبار أن النص الأدبي يشير إلى اشياء قد لاتكون في الحياة نفسها فقد تكون اشارات إلى نص أدبي آخر أو إلى نص غير أدبي كنداءات الباعة الجائلين مثلاً وهي نص استغل بالفعل كنوع من النصوص التي يشير اليها النص الأدبي، فهذه كما قلت علوم مساعدة لاينبغي أن تحجب عنا رؤية النقد الأدبي باعتباره أولاً وأخيراً تعاملاً مع القيم.

■ **تحدثتم باستفاضة عن المناهج النقدية الحديثة، بيد أنكم لم تذكروا التفكيكية في حديثكم الثري الممتع، رغم أنها أحدث صيحة في عالم النقد الآن.. فلمَ؟**

● قد يظن البعض ان البنيوية هي آخر ما انتهى إليه الغربيون، ونحن مولعون دائماً بالأحدث خصوصاً بعد ان فتح باب الاستيراد واصبحت السلع الاجنبية في كل مكان، بيد أن البنيوية ليست هي الأحدث الآن.. ولا أقول هذا لكي ازدريها فليس عندي أى اعتبار للأحدث أو الأقدم، ولكني اقول ان هذا التصحيح ظن شائع، ففي كثير من الدراسات التطبيقية التي تتبنى منهج البنيوية ما يجعل النص بالفعل هو المبدأ أو النهاية، هو عالم النص المغلق المكتمل، وتحاول هذه الدراسات تحليل بنية هذا النص في مصطلحها الخاص، لكن هذا التطور مفتعل وأقل ما أقوله هو أنه مفتعل يريد أن يفتعل للأدب نوعاً

من المرجعية ليس لها وكما اشرت من قبل، فالبنيوية قد تأثرت بعلم اللغة لكن هذا الكلام ككل كلام اجمالي يغفل اشياء كثيرة جداً، لان البنيوية مذهب فلسفي تأثرت بـه العلوم الطبيعية أيضـاً. اذن فمحاولة دراسـة النصوص الأدبية أو تحليلها كما تحلل المادة في المعمل وأن تصل من هذا التحليل إلى صياغة مكونات هذه المادة في شكل معادلة، فقد انجزت عملك على الوجه المرضي. كذلك تحاول البنيوية أن تصل الى مثل هذه المعادلة وهذا كما قلت افتعال اساسه الزعم بأن هذا النص الأدبي يمكن أن يعامل كموجودات الطبيعة، وهذا غير صحيح لان العمل الأدبي عمل انساني وبما أنه عمل انساني فلا يمكن أن يعالج إلا كفعل انساني ومن هنا أصبحت البنيوية تدير ظهرها للمذهب النفسي والمذهب الاجتماعي لان النص عاد مكتفياً بنفسه، واذا احتاج الى شئ آخر فإلى نص مساو له يشير إليه وهنا تدخل السيميولوجية، فكثير من البنيويين هم سيميولوجيون أيضاً. وكما قلت فالمسألة كلها مبنية على الافتعال وقد اتضح هذا عندما جاء رد الفعل للبنيوية وهو «التفكيكية». وقد بنيت التفكيكية كلها على أن هذه البنية فيها خلل ما، فأصبح على كل كاتب جديد - اذا كان كاتباً جيداً بالفعل - ان يكتشف هذا الخلل في عمل سابقه وان يعيد العمل مرة أخرى حتى يتجنب هذا الخلل، ثم سيأتي بالضرورة في عمله مرة أخرى هذا الخلل... وهكذا.

فهذه هي خلاصة التفكيكية وكأنها ابنة البنيوية ونقيضتها في الوقت نفسه وكلاهما كسابقيتهما الاسلوبية أيضاً يولى ظهره لما اسميه القيم.

■ ترددت كلمة «القيم» اكثر من مرة في مؤلفاتكم وكتاباتكم، وأيضاً في حديثكم الآن.. فماذا تعني بالنسبة لكم كناقد عربي أصيل؟

○ لفظة «القيم» أصبحت مثيرة للسخرية في الغرب، فاذا فرضنا ان احد نقادنا العرب تحدث الآن في ندوة من النقاد الغربيين وطرح كلمة «القيم» عليهم سوف يضحكون منه لان هذه اللفظة أو الكلمة اصبحت بعيدة جداً عن الحضارة الغربية، لكنها عندي كعربي جزء من رد فعلي ضد الحضارة الغربية؛ وأنا لست مسلماً لها بل شديد التيقظ وشديد الاحساس بعيوبها وأهم هذه العيوب أنها نسيت هذه القيم، نسيت أن حياة الانسان وكل مايزاوله فيها ينتهي في النهاية إلى أنه يحترم اشياء ويفضل أشياء ولايعرف لماذا يحترمها أو لماذا يفضلها. هو يحترم الأبوة والاسلاف وفكرة الله والحب بمعناه الحقيقي وليس فعل الحب فقط، إذن فهو يحترم اشياء كثيرة جداً. لكن اذا حاولت أن تقرأ عن «القيمة» الآن في دوائر المعارف الاجنبية الحديثة ستصاب بخيبة أمل لانك ستجد انها تعني شيئاً له قيمة في النهاية يمكن ان تترجم بمال أو بمنفعة مباشرة. أما الصداقة أو الحب مثلاً فقد لايكون فيه أية منفعة بل على العكس يمكن أن يؤدي إلى الهلاك وهو مع هذا قيمة. لهذا أقول ان الذي أصر عليه وأطالب به غريب جداً عن كل هذه المسميات وان كان في تقديري مخلصاً جداً لكل التراث الانساني في الشرق والغرب على السواء، ومناهضاً فقط للحضارة الغربية المعاصرة التي اصبحت مادية في جوهرها وفي جميع جوانبها الروحية.

■ من الأمور الشائعة الآن مايسمى بفلسفة «الاختلاف».. فما هو «الاختلاف» في رأيكم؟ وماذا يقصد به، ومنه، الفيلسوف والناقد الفرنسي جاك دريدا؟

○ أود أن أذكرك أولاً بنظرية «الالتزام» عند الوجوديين، فالالتزام هو موقف فكري وعملي في الحياة من مشاكل أو قضايا قومية وسياسية وانسانية... الخ. أما الاختلاف أو الارجاء وهما ترجمة لاصطلاح واحد هو [Difference]، هو على العكس تماماً من «الالتزام». والافضل ربما ترجمته بـ «الارجاء». فالارجاء معناه تعليق الحكم وبطبيعة الحال دريدا يقصد الارجاء في داخل النص بمعنى أن المعنى في النص مرجأ، اذن لم تعد الكتابة موقفاً ولا القراءة والفهم موقفاً إنما أصبحت المسألة هي أن أي معنى يقال ولايقال على سبيل البت أو القطع بل هناك عدة معانٍ وكلها مرجأة ومختلفة وهذا هو لب فكرة الاختلاف عند دريدا، وكما رأيت فقد وضعتها أمام نقيضتها حتى تريك وظيفتها الاجتماعية بل والسياسية الايديولوجية، فأصبح يراد للانسان العادي الآن الا يلتزم. فالتفكيكية والاختلاف بدعتان ولا أدري أي شيطان يخطط للأدب الآن حتى تصل هذه السموم الى الانسان العادي. وأقصد بالتخطيط أن هناك مايشبه حركية المودة سواء في الملبس أو غيره فالمودة أول ماتظهر تظهر مع الفنانين ولاعبي الكرة ثم تنتقل عدواها الى الشباب ثم يأخذها عنهم من دونهم وهكذا حتى تصبح عامة. فكأن الشئ نفسه يجري في الأدب الآن وكأن المسألة أصبحت مسألة مودات بالفعل وبدون تشبيه لان حركيتها نفسها هي حركية المودة التي توجد على أعلى مستوى عند النقاد أولاً الذين يتحدثون لغة مرفهة ثم يأتي بعدهم طائفة المقلدين وشيئاً فشيئاً تنتشر والمطلوب أن ينتشر هذا السم المدعو بـ «الارجاء» أي عدم الالتزام حتى يصبح الانسان العادي في هذا العصر مقتنعاً بأنه ليس من شأنه أن يقرر موقفاً بل ليس لأي كلام يقرأه دلالة على موقف.

■ بالرغم من أن هذا الأمر واضح للعيان على المستوى الفلسفي إلا أنه غير واضح بالمرة على المستوى الأدبي.. فما السبب؟

○ هو ليس بحاجة لان يتضح لانه يفعل فعله بدون ان يفصح عن ذلك لان هذا سيصبح سلوكاً، فالكلمة هي فعل ينقل رسالة، وعندما تعجز الكلمة عن نقلها، وعندما نتعود على أن نتلقى الكلمة على أنها لاتنقل رسالة ولا تحدد موقفاً ولا تطالب بأي موقف فقد ماتت الكلمة.

■ في ظل هذه المودات النقدية التي انتشرت حديثاً، يلاحظ تراجع الكثير من الاتجاهات النقدية الراسخة التي لها تقاليدها كالاتجاهات الاكاديمية والتاريخية والاجتماعية والانطباعية وغيرها.. فما رأيكم؟

○ لاأدري لانني لست متابعاً لكل مايكتب الآن في الساحة النقدية، وما يكتب فهو كثير جداً وللأسف لايغربل حتى أعرف أين أجد الجدير بالقراءة منه وأقصد إليه.

لكن على الأقل من خلال اتصالي الذي لايزال قائماً بالأوساط الجامعية وان كان ضعيفاً، أرى أن هناك الاتجاهات التقليدية في دراسة الأدب كحصيلة للبيئة والشخص... الخ والتي ترجع إلى أيام «لانون» ولم تتغير كثيراً منذ أيام طه حسين إلى الآن. أما النقد الانطباعي فلا أصادفه وان كنت أصادف نقداً صحفياً وهو أقل من أن يكون انطباعياً لأن النقد الانطباعي فيه جمال في العرض، في عرض تأثير العمل الذي قرأته في نفسك، وهذا ما كنا نقرأه مثلا عند طه حسين ويحيى حقي، وأنا مازلت أرى أن يحيى حقي ناقد حرفي اسلوبي أولاً فيه قدر من الانطباعية بحكم أن كتابته انطباعية، فهو ككاتب مبدع يصور وقع الشئ في نفسه بأمانة ودقة وتفصيل وكذلك في مجال النقد، ولكني لاأعرف نقاداً انطباعيين غيره لأن ممارسة النقد أصبح يشيع فيها الفوضى الآن.

■ لكن الملاحظ بالفعل أن هذا النوع من النقد قد أوشك، أوكاد يندثر...

○ اذا كنت تقصد بالنقد الانطباعي ماكنا نراه في بعض الرسائل الجامعية أحياناً «مما أجمل قوله وأحسن هذا الكلام يهزني» فطبعاً هذا نوع من النقد رديء فان كان قد انقضت أيامه فالحمد لله ولا رحمة الله عليه!

ثلاث تجارب في استلهام الحرف



□ تمهيد

منذ تأسست جماعة بغداد للفن الحديث (١٩٥٠) كان وعي الفنان العراقي يتجه للبحث عن الجذور الاولى لتأسيساته الجمالية ـ التقنية وكان هذا بمثابة رد فعل تجاه التيارات الفنية الاوربية من ناحية.. ومحاولة لمنح الحداثة الوطنية بعدها المناسب من ناحية اخرى.

وبعد عشرين سنة تقريباً (١٩٧١) قُدم معرض البعد الواحد: او الفنان ـ الفن ـ يستلهم الحرف. وقد جاء في مقدمة دليل المعرض «في الوقت الذي يتطلع فيه الفن في بلادنا نحو مصيره الزاهر، مساهماً في تطوير التراث العالمي تبرز له قيمة فكرية وفنية هامة طالما كانت من معالم شخصيته المبدعة، منذ تدفق آخر الموجات السامية (الجزريون)، بين الشرقين الادنى والاقصى، تلك القيمة هي الخط، او الجانب الاشراقي في الفكر «الاسلامي» على ان هذا المدخل العام سيجسد عملياً في مجموعة كبيرة من الاعمال الفنية التي ادخلت الحرف العربي فيها كقيمة شكلية، جمالية، رمزية، وروحية ايضاً. وقد شكل هذا التيار ظاهرة عامة في التشكيل المعاصر بالعراق. ولم ينجُ منها اي فنان على الاطلاق.

وقد علق الفنان اسماعيل الشيخلي، ذات مرة، قائلاً: بان هذه الظاهرة قد تدخل، في يوم ما، في جوهر الهوية الوطنية للفن العربي المعاصر. ان (قد) لاتدعونا للشك او الحيرة او ترك المصادفة تلعب دور اليقين.. فالتنوع الحاصل في التيارات يمثل حيوية البحث ومحاولة الخروج بحصيلة منطقية وتاريخية. خاصة ان فنان وادي الرافدين، مخترع الكتابة، قد ادخل الحرف في النحت والرسم كوظيفة معرفيةوشكلية ـ صورية ـ وجمالية.. كما ان الحضارة العربية الاسلامية، بعد انحسار التشخيص، ادخلت الحرف في مختلف مجالات الحياة الروحية، واليومية..

وفي الفن العالمي الحديث، منذ عصر النهضة، كان الحرف أحد عناصر العمل الابداعي.

بمعنى ان التمهيد لهذه الظاهرة قد منح الفنان حرية للتعبير عن تطور الشكل، وحرية في استعماله المضموني بالعمل الفني.

□ جميل حمودي:

يذكر الفنان جميل حمودي ان اللحظة التي وثبت فيها الى ذهنه فكرة استيحاء الحرف العربي في العمل الفني كانت في ساعتها نوعاً من الابتهال، والصلوات لنفس افزعها الفراغ الذي ملأ الحياة الاوربية، التي كان حديث العهد بها.

ويعترف بصراحة:

ـ «كان الخوف من الضياع في تراث لايمت لوجودي الفكري والقومي بصلة سبب الثورة التي اجتاحتني على المثل المادية الصادرة عن حضارة الآلة ـ الماكنة، وحضارة المادة الرخيصة، فتمسكت بالقيم الروحية التي تؤكد على اصالة الروابط الحضارية والثقافية لوجودي، ولم ارَ أشرف واقدس من الحرف العربي ينبوعاً آتي اليه لاشبع به عطشي للتعبير والابداع، ملتصقاً بكل كياني بتاريخية بلادي في مجال الابتكار الحديث مايطمع اليه اي فنان معاصر.»

ان هذا الموقف يوضح رؤية الفنان برسم المناخ الروحي للعمل الفني من خلال جعل الحرف قيمة اساسية: انها قيمة تكوينية. فالحرف يرمز الى المدينة العربية، والى المناخ الشرقي، والى القيم الروحية التي جاء بها الاسلام. فالفنان جميل حمودي، وهو ازاء حضارة اوربية ذات قيم غريبة عنه، راح يبحث عن خلاص ذاتي سرعان ماتجسد في خصوصية الرسم عنده. يضاف لهذا ان القدرة التخيلية عنده، وتاثره غير المباشر بالسوريالية، وبفعل عالمه الداخلي الفسيح، والشاعري، كلها ميزته في استعمال الحرف داخل كيان لوحة الرسم: حيث صار اكثر من اشارة او دلالة. انه كيان مستمد من روح الحضارة العربية (الكتابية ـ الروحية ـ الانسانية) نحو العمل الفني، الجديد، وبالتالي، نحو «الخصوصية» الوطنية القومية.

واعتقد ان الفنان جميل حمودي، قد اولى هذا الجانب قيمة خاصة، يخاطب بها، فنون العالم الاخرى. انه يذكرنا بتجارب الفنان الصيني، وهو يواجه فلسفة الفن الغربي، حيث اكتشف الفنان الصيني، ان حداثته لابد ان تنبع من موروثه الكونفوشيوسي، البوذي، والتصوفي، لامن تقليد حداثة أوربا.

بمعنى ان جميل حمودي، بوعي وخبرة ومعرفة، اختار الحرف كجسد لرؤية روحية يمكن تطويرها ومنحها شرعية ان تمثل روح العصر.. او روح عصرنا، انطلاقاً من الموروث، على نحو خاص. هذا الموروث القابل للامتداد، عندما تكون الرؤية قد اتسعت، لتبدع جمالياتها المناسبة. وهذا ماسعى اليه الفنان جميل حمودي.

□ مديحة عمر: حنين الجذر

ساهمت الفنان مديحة عمر، منذ الاربعينات، في بحث الحرف العربي عبر الفن التشكيلي، متوخية الكشف عن طاقاته الابداعية كبعد واحد وكرمز حياتي، خاصة في استخدام الحرف الكوني، ومن هنا فاهميتها في البحث تعود الى كونها من الرواد الاوائل لوضع الحرف في محله الملائم كاحد عناصر الابداع في الفكر المعاصر.

وكان لوجودها بعيداً عن الوطن، في الولايات الامريكية المتحدة، فترة طويلة من الزمن، اثره في تذكر الانطباعات الاولى، فضلاً عن تأثير

مطالعاتها باللغة العربية، لجذورها كفنانة شرقية. انه الحنين للجذر.

فقد كان الحرف العربي في لوحاتها هو الجسرنحو الشرق.. وهو، كاسلوب يمثل هويتها كفنانة من ارض الرافدين، ومن الحضارة الاسلامية.

الحرف في لوحاتها ينقلنا الى مناخ صوفي، الحرف اللين، الدائري، الطري، الذي يجعل «الكون» في حلقات، وفي فضاء بلا حدود. فهي رسامة تأملية، تبدأ بادق الاجزاء لتنقلنا الى الكل، والى المطلق. فلكل حرف وظيفة مزدوجة ومتداخلة معاً. وظيفة الشكل الايحائي، ووظيفة الشكل الروحي.. لكنها في الجانبين تضعنا في صميم رؤيتها الشرقية: فعشقها للحرف هو ضرب من عشق الطبيعة، والجانب الحسي في لوحاتها، سرعان ماينقلنا الى التجريد. نوع غير مباشر للاعتراف بجماليات الفيض الالهي. فالعالم يتكون من الاشكال المحاطة بالنور: الرمز للبعد المقدس في حياة المسلم.

كما ان الاهلّة.. والاقواس.. والاشكال الدائرية ترتبط بالمعمار الاسلامي. الامر الذي جعلها تكتشف ـ وتجد ـ في الحرف العربي خزيناً معرفياً، ونفسياً، ورمزياً، يمثل حضارة متكاملة الابعاد من جهة.. وتجد في هذا الاستيحاء جماليات لاتقل اهمية عما توصل اليه الفنان الغربي، وهو يواجه مشكلاته: الموت والخصب، في عصر التقدم النووي المذهل، وفي عصر التلوث، والحروب الباردة الاشد فتكاً من الحروب التقليدية، من جهة ثانية.

انها فنانة لم تضيعها التيارات الغربية، او الحداثة بكل مستوياتها وتوجهاتها.. بل حافظت على تطوير اسلوبها ورؤيتها انطلاقاً من ادق التفصيلات، من النقطة والحرف، نحو المطلق، والتجريد، والروحي في الفن.

□ شاكر حسن ال سعيد: اجتهاد الباحث

من اكثر المتحمسين لهذا التيار الحروفي هو الفنان والناقد شاكر حسن ال سعيد.. ومن اكثر المنظرين له ايضاً.

وفي اعتقادي ان الطاقة الابداعية لديه استطاع ان يستثمرها بتجارب متنوعة منذ رسم القرية العراقية ومنذ رسم بالاسلوب الواقعي



ومنذ رسم البسط ومشاهد من الف ليلة وليلة في الخمسينات.. مروراً بتأملاته الصوفية وبيانه التأملي في الستينات. وليس انتهاءاً بدراسته للبيئة والاثر والاشارة والتراكم والتعرية.. فالفنان شاكر حسن من اكثر الفنانين العراقيين قلقاً وبحثاً عن معنى مابعد المعنى الظاهري. انه احياناً لايعرف ماذا يريد ـ لكن تنقيباته، إن صح القول، جعلته يكتشف ـ ويفتح الطريق امام سواه ـ قارات مجهولة. ولسنا بصدد ان كانت هذه القارات ذات جلال، انما يهمنا انه اجتهد كباحث كرس حياته كلها للفن وللكتابة تاريخه ايضاً.

ينظر لظاهرة الفنان وهو يستلهم الحرف بقوله:

ـ «تعتبر ممارسة الحرف العربي، والحرف عموماً، في التشكيل الفني محاولة للعودة الى القيم الحقيقية في الفن ومن ذلك المحافظة على المعنى التشكيلي في البحث بواسطة الابعاد) وذلك بعد ان حققت النزعة التجريدية آخر اشكال التطور الفني الذي بدأه فنان العصر الحديث، من حيث انجاز حريته في مجال تكوين العلاقات الموضوعية للعمل الفني..»

«.. وهكذا تجئ هذه المحاولة في سياق البحث الخطي كنقطة عبور لفن مدرك لاستحالة الاستمرار في هدم العلاقة بين الفنان والعالم الخارجي (وهذا الهدم هو ماتنطوي عليه المحاولات الفنية المعاصرة من وعي، حينما يمهد لها بالوسائل الادائية، حضور مفاجئ للمشاهد دونما واسطة فنية لايساهم في صنعها).. هدم دون ان يشفع ذلك بناء جديد لعلاقة يوطدها الفنان بينه وبين اي عالم آخر).

واذا كان الوجود الخطي، وبالتالي الحركة الذهنية للحرف العربي ذي الطاقات الهائلة لهذا الوجود، وجود مستحيل (بالمعنى الفعلي اذ كيف يوجد البعد الواحد على السطح والكتلة والفراغ..؟) او وهمي (لانه يمكن تصوره فحسب) فهو اذن من غير عالم الشكل الذي يرسم عليه (معمارياً، الخط هو تلاقي سطحين، ورياضياً هو افتراض منطقي، وهو ايضاً حركة نقطة. على انه في جميع الاحوال أثر كوني، او حصيلة تفاعل تكوينات كونية عديدة تجمع مابين الانسان، اي الفنان والعالم الخارجي (اي العمل الفني

والخامة ووسائل التعبير والصدفة)، عبر وجود مكاني وزماني في آن واحد..)

على ان لساهمه الحرف في التشكيل الفني انسانيته، بل انسانيته الكاملة، فهو يقتضي بحكم وجوده حصيلة التقاء بين الفنان والمشاهد، وبين الاثر المرئي والعمل الفني كعملية تأمل وليس كمجرد رؤية بصرية»..)

ان هذا النص الطويل المقتبس من تنظيرات الفنان شاكر حسن حول استلهام الفنان للحرف، نراه يتمثل، في اعماله، كمنطق صوفي معاصر. فالحرف عنده يحيلنا الى ماوراء - وماقبل - الشكل، محاولة هدم وتعرية لتراكمات المرئي.. ومحاولة تأملية ذهنية لدراسة الاشكال كقيم تنقلنا من مستوى الى مستوى اعمق. فالجمال يكمن في الشكل وفي ما بعد - وماقبل - الشكل. وبالتالي فان الحرف، كتزامن - كذاكرة معرفية وحضارية - بل وكتناص على نحو آخر، يكشف عن مجال رحب لعلاقة الفنان بالاشياء، وعلاقة الاشياء - الاثر في الخارج - بالعمل الفني. لأن الحرف، الخط، ومصادفات الاشكال (وقد اشار لهذا بجلاء عبقري ليوناردو دافنشي من قبل) والنقطة، كلها ذات ايحاء، واحالة، فضلاً عن معناها الكامن في داخلها. هذا المنطق الكانتي - نسبة الى الفيلسوف عمانوئيل كانت - يتحول في رؤية شاكر حسن الى مثالية ذاتية في الغالب، على رغم انه يبحث علاقات الاشياء الموضوعية. فهو يؤسس استلهامه للحرف تحديداً لهويته ورؤيته وزاوية نظره للعلاقات في البيئة.. والجسر الذي يمده بين اعماقه وسرية الكون او لغزه جعله يبحث عن اللاشكل في الشكل نفسه..

وكتبسيط لموقفه الجمالي، فان شاكر حسن سعى - ويسعى - لفهم ماكان مسلماً به.. ايماناً منه بان الذات البشرية هي جزء من طاقة الكون: طاقة واعية نسبياً ازاء المطلق. من هنا تكمن بعض الصعوبات في فهم كتابات الاستاذ شاكر حسن.. لكن هذه الصعوبات، وبفعل حساسيته المرهفة، تذلل في ابداعاته التشكيلية، وتفصح عن حداثة ذات جذور تراثية، وعن اعادة العلاقة الحميمية بين الانسان (الملقى في العالم) والعالم الذي يمتلك سريته الابدية. وبين الانسان - المشاهد - والعمل الفني كأثر انساني، وكأثر لاينفصل عن وحدة الاشياء في العالم.

كمجرد

ترجمة: عدوية الهلالي

بيكاسو: القصيدة أم اللوحة..

الفرشاة ذاكرة العالم..

حين يتردّد اسم بيكاسو، فمن الطبيعي أن تقفز الى الأذهان صورة فرشاة ولوحة وألوان، أي إننّا تعرفنا الى بيكاسو من خلال علاقته بالفن التشكيلي، ولكن ماذا لو اكتشفنا الآن بأن الرسام الاسباني الشهير بابلو بيكاسو كان كاتباً أيضاً؟.

ربما لايحمل هذا الاكتشاف الكثير من الغرابة ولكن الأمر يذهب الى أبعد من ذلك حين نعلم بأن بيكاسو كان يرسم ما يكتبه بل ربما تكون كتاباته نوعاً من الرسم الحديث بشكله الحقيقي...

لقد تمّ مؤخراً في متحف بيكاسو جمع نصوص بيكاسو البالغ عددها (٢٤٠) نصاً والتي كتبها ما بين ١٨ نيسان ١٩٣٥ و ٢٠ آب ١٩٥٩ وعرضها في عرض مدهش ومؤثر.

يُعدُ جمع المخطوطات وتقديمها لعشاق بيكاسو من المبادرات الرائعة لاسيما وانها تكشف لنا عن حروف بيكاسو المرسومة بشكل غريب حيث نصطدم برشاقة أحرف مائلة عملاقة وحروف غامقة كضربات الخناجر وأخرى نحيلة رهيفة كمداعبات رقيقة.

لقد اجمع النقاد على ان كتابات بيكاسو تمثّل انعكاساً لنمط شخصيته الغريبة بانتقالاتها السريعة بين النمط القوطي والكلاسيكي وبين الطفولة والبلوغ. تلك الشخصية المغامرة الجسور تارة كضربة نرد والمتروية المتأملة تارةً أخرى كنصب تذكاري ساكن.

حروف بيكاسو تجري كشخصيته بنفس لاهث يكون دافعاً لبعثها فترك بياض الورقة سليماً لترتدي باستمرار جلداً جديداً دون اغفال أيٍّ من تجسّداتها السابقة. تعبّر هذه التحوّلات في كتابات بيكاسو عن حالة فنية مشرقة ومقنعة بل وناطقة.

والآن، قد يتساءل القارئ عمّا يمكن أن يكتبه بيكاسو!...

لو أخذنا واحداً من نصوص بيكاسو وقمنا بنقل ما كُتبَ فيها بحروف طباعية لفكّ رموزها



فسوف تواجهنا عبارات مثل:

[ليت الساعات الماضية تتخبّط في هذا الموج الدافق والمعتدل...]

إنها نوع من الكتابة الآلية التي فخّمها وأجلّها السرياليون وكان بيكاسو قد اقترب منها خلال سنوات العشرينات فاستحقّ عليها النقد.

[تولد المحارات المجنونة من حبّ الشرق والسكون في ثنية الأحضان القريرة] أو **[قميصي ممزّقٌ إرباً إرباً بجداول دموعي المتصلّبة]**!

لقد جايل بيكاسو الشعراء المشهورين من أبولينير وحتى اريفيردي وأصبح شاعراً حقيقياً بتجميله ما هو عادي فهل ينطبق الأمر على هذا النصّ مثلاً؟.

[هذا المساء، لمحتُ الشخص الأخير الخارج من الحفلة الموسيقية في قاعة كافو... ومن ثم، سرتُ بعيداً في نفس الشارع، على بساط من التبغ، باحثاً عن أعواد ثقاب].

إذن، يظهر لنا واضحاً بأنّ كتابات بيكاسو تفتقر الى الوضوح والحضور الذي يجعلها لامعةً

متلألأة.

لم يكن بيكاسو جاهلاً بنتاجاته حين نعتها ذات يوم بـ «اللعبة» ولم يسمح بنشرها لكنها أيضاً دفعته في يوم آخر الى أن يصف نفسه بـ (الشاعر الذي أسيء توجيهه) طالما كان يلاقي اهتمام واعجاب المحيطين به.

لجأ بيكاسو الى الأدب في فترة من حياته حين منعته ازمة عنيفة من ممارسة الرسم.

يرى مؤرخو حياة بيكاسو بأن كتاباته كانت غنية بالمعلومات كلوحاته أما أشعاره فكانت تشي أحياناً باعترافات عابرة.

[لقد ارهقتني هذه المعجزة المتمثلة في الا اعرف أو أتعلم في هذا العالم سوى حب الأشياء وفقدانها وهي حيّة].

يمكن ان يكتفي بيكاسو ببضعة كلمات لتحديد العلاقة التي تجمع بين الفظاظة والمتعة: «السكين التي تنط من السرور» وذلك من خلال اثارته لتداعيات حُرّة وهذيانات استحواذية. ان استخدامه الاسلوب الآلي اللاارادي يساعده على استنتاج المصطلحات التي يستعيض بها عن مواضيع العمل الفنّي لتوضحه: **[الطعام، الطير، السكين، الثور، المذابح، التضحيات التي يرافقها اصرار عميق...»].**

يعبّر بيكاسو في نصوصه كما في لوحاته عن المأساة التاريخية للفترة التي ازدادت فيها حدّة مأساته النفسية الشخصية. الاّ إن التأثير الشعري لبيكاسو قد يعبّر عن ضرورة أعمق فقد أسرَّ ذات يوم لصديقه كلود روي قائلاً:

«لو كنت صينياً، ربما لن أكون رساماً بل كاتباً... ربما كنتُ ساكتبُ رسومي».

يقع المنعطف الكبير في تلك الحركة الفنية فيما بين (١٩١١ - ١٩١٣) عندما كانت الكلمات تُرسم في الفضاء الرسمي. بعد ذلك، بدأ مشاهدو المعارض بقراءة العمل وليس مشاهدته فحسب.

لم تكن الصلة بين الأشكال والدلالات موجودة في الغرب بينما يقول بيكاسو **[الرسم هو عبارة عن شعر]**. وبيكاسو يدرك دون شك بأنّ الشعر لايمكن أن يعادل الرسم في التعبير عن جمال دلالاته ولذلك فقد لوحظ بان كتاباته الوهمية لاتمتلك من الحيوية والتأثير الانفعالي ما يمكن أن تعبّر عنه لوحاته التي تكشف عن حواراته الداخلية...

عن الاكسبريس الفرنسية

اسعد محمد علي

عن الجماعات الموسيقية في العراق



حفلت موسيقات الشعوب بانواع عزفية يمكن تقسيمها الى : انواع عزفية انفرادية يؤديها عازف واحد، وانواع عزفية جماعية يؤديها ثلاثة عازفين او اكثر، وهناك نوع ثالث هو العزف الثنائي ويؤدى من قبل عازفين اثنين. ان مفهوم العزف الجماعي، عموماً، مفهوم حديث عند الشعوب. فاذا كانت اشكال العزف الجماعي (موسيقى الغرفة) قد وجدت في اوربا خلال القرن السابع عشر، فأن مفهوم العزف الجماعي عندنا ظهر مع ظهور غناء المقام الذي رافقه «الجالغي» المؤلف من ثلاثة او اربعة عازفين. والجالغي لفظة تركية تعني طاقم العزف، وقد قابلها، في بعض الاقطار العربية (التخت الشرقي) الذي تألف هو الاخر من عازفين قلائل، وكان الهدف من الجالغي والتخت الشرقي مرافقة غناء المقام والادوار والاغاني القديمة ابان مطلع هذا القرن وربما قبل ذلك ايضا. فالهدف من وجود هذه الفرق لم يكن لاغراض موسيقية صرفة انما لاغراض غنائية، ومع ذلك كان لظهورها اثر كبير ومهم في عكس منظور عام «جديد» لشكل الغناء وماهية الاداء الفني الذي اتسم بالتنظيم والتناوب وتحديد الالات وغير ذلك من خصائص ظهرت، في بعد، في النشاط الموسيقي الصرف. وكما كانت موسيقى الغرفة في اوربا (وسط اوربا) تؤدي داخل قاعات صغيرة خاصة، فأن الجالغي والمقام كانا يؤديان في قاعات واماكن خاصة قبل ان يخرجا الى قاعات واماكن عامة خاصة المقاهي وذلك مطلع القرن الحالي.

ان مجاميع العزف الآلية (الموسيقى الصرفة) وفدت الى الاقطار العربية من اوربا خلال العقد الثالث من القرن العشرين. ففي معهد الفنون الجميلة ببغداد نشأت اول مجموعة موسيقية آلية اطلق عليها اسم «بغداد فلها رموني» عام ١٩٤٨ التي تحولت الى فرقة سمفونية وطنية عام ١٩٥٩. في ذلك العام - تألفت فرقةموسيقية اخرى سميت بالفرقة الشرقية عملت على تقديم الوان من الموسيقى العراقية والعربية، فيما اختصت الفرقة السمفونية الوطنية بتقديم اشكال من الموسيقى السمفونية (الكلاسيكية).

في عام ١٩٥٢ تشكل اول رباعي في العراق باسم رباعي هايدن وكان اعضاؤه عازفين اربعة على الكمان الاول والثاني والفيولا والجلو ومازال ثلاثة منهم احياء يعملون في الفرقة السمفونية

الوطنية. كان لهذا الرباعي اثر كبير على منظور طلبة معهد الفنون الجميلة حيث سعى قسم منهم الى تأليف رباعي بغداد الوتري ١٩٥٨ الذي قدم حفلات كلاسيكية في المعاهد الثقافية وفي التلفزيون. بعد رباعي بغداد الوتري بسبع سنوات ظهر خماسي العود الوتري الذي أختص بعزف صور من الموسيقى الواقعية والعربية الكلاسيكية. لكن رباعي بغداد وخماسي العود توقفا عن العمل في نهاية الستينات حيث ظهرت بدلاً منهما فرقة وترية مؤلفة من خمسة عازفين اطلقوا على انفسهم فرقة سومر التي ماتزال تعمل لحد الان فتقدم عروضا موسيقية كلاسيكية في المعاهد الثقافية وفي مركز صدام للفنون.

في عام ١٩٧١ اعيد تأسيس الفرقة السمفونية الوطنية التي كانت متوقفة عن العمل منذ عام ١٩٦٦ فترك العازفون مجاميعهم وفرقهم الصغيرة وتفرغوا للعمل في الفرقة السمفونية التي عوضت عن الكثير من النشاطات الموسيقية التي كانت تعمل بشكل خاص من قبل.

مع الفرقة السمفونية واصل العازفون جهودهم الفردية خاصة في مجال العزف الانفرادي بمرافقة الفرقة، لكن العازفين الماهرين عادوا بعد سنوات الى مجاميعهم القديمة فتألفت فرقة جديدة هي فرقة بغداد لموسيقى الصالة ١٩٨٤ فيما عاودت فرقة سومر نشاطها عام١٩٨٥ فقدمت فرقة بغداد وفرقة سومر عروضا كلاسيكية تضمنت مقطوعات من الموسيقى العراقية المؤلفة الى جانب موسيقات الشعوب المعروفة في العالم.

قبل عشر سنوات تألف خماسي الفنون الجميلة، وقبل ذلك بخمس سنوات تشكلت في وزارة الثقافة والاعلام فرقة التراث الموسيقي، تلتها فرقة البيارق ١٩٨٤ ثم الرباعي الوتري العربي، وقد عملت هذه الفرق على تقديم مقطوعات ونماذج من الموسيقى العراقية والعربية عبر اساليب فنية محافظة حيناً، ومتآلفة، حيناً آخر، مع متغيرات الحركة الفنية التي تفرض متطلبات ادائية وشكلية قد تبدو بعيدة عن طابع التراث الموسيقي، لكنها ماتلبث ان تصبح جزءاً من ممارسة موسيقية ذات كيان مؤثر في الحركة الفنية.

مهمات المجاميع الموسيقية

المجاميع او الجماعات او الفرق الموسيقية الصغيرة تنقسم، عندنا الى قسمين: قسم يؤدي انواع وصيغ الموسيقى العراقية التراثية والمؤلفة في اشكال تراثية محدودة الى جانب صيغ الموسيقى العربية، وينضوي تحت هذا القسم فرقة البيارق، والرباعي الوتري العربي، وقسم يؤدي مؤلفات الموسيقى الكلاسيكية الغربية وينضوي تحت هذا القسم فرقتا سومر وبغداد، وتأخذ هاتان الفرقتان على عاتقهما، ايضا، عزف المؤلفات الموسيقية التي ينجزها بعض المؤلفين العراقيين في مجال الموسيقى الفنية الصرفة.

هذه الفرق الاربعة هي العاملة في الوقت الحاضر في مجالات نشر الموسيقى الصرفة عبر حفلات رصينة تقدم فيها اعمالاً من الموسيقى الجادة ذات الاهمية الكبيرة في التربية الجمالية خاصة في وقتنا الراهن حيث تتصاعد حركة الاغاني الهابطة التي تركت آثاراً سلبية على مستوى التذوق الجمالي، فكان لابد من ايجاد بديل يسعف الذوق العام في ممارسة حالات التأمل السمعية ذات الاثر الفعال في تطوير منظور الفرد والمجتمع حيال الفنون بشكل عام. وكان البديل قد تمثل بهذه الفرق الاربع التي أخذت على عاتقها مهمة نشر صور الموسيقى الرفيعة كقضية جمالية واجتماعية وثقافية ذات متطلبات روحية لا توفرها الفرق الاخرى (الغنائية) التي تركت مهماتها الرئيسية فأنخرطت في ركب العمل التجاري الذي زاد مدخولات المغني وفرقته من جهة. ومسخ مستوى التذوق الجمالي من جهة ثانية. ولا ندري لماذا لا تكون هناك رقابة «حقيقية» على الاغاني والفرق الغنائية الهابطة اسوة بالرقابة المعروفة على المطبوعات؟ لقد كتب كثيرون حول هذه المسألة لكن النتيجة ظلت كما هي او هي انحدرت نحو الاسوأ، فلم يكن امام الفنانين الجادين الا تأليف الفرق الاربع المذكورة وتقديم مؤلفات الموسيقى الرفيعة في محاولة للحفاظ على مستوى التذوق العام لفنون الموسيقى الجدية التي تعد اكثر الفنون صعوبة في التذوق والممارسة.

ملاحظة

ان الفرق المذكورة عدا فرقة البيارق هي فرق اهلية خاصة يعمل اعضاؤها على حسابهم الخاص في تقديم العروض الفنية في المعاهد الثقافية وفي مركز صدام للفنون بوجه خاص. فاذا كانت فرقة البيارق الفرقة الوحيدة التابعة لدائرة الفنون الموسيقية بوزارة الثقافة والاعلام، فلماذا لا يصار الى ضم فرقة بغداد وفرقة سومر والرباعي الوتري العربي الى الدائرة نفسها او الى مركز صدام للفنون (بأعتباره مركزاً للفنون) حيث يمكن بلوغ آفاق ارحب من التنسيق والتنظيم وتقديم عروض فنية اكثر تسهم بشكل اكثر فاعلية في تنمية الذوق الجمالي عند الفرد العراقي الذي بات يطمح الى تلقي انماط الموسيقى الجادة بعد ان غزت الاسواق موجات الغناء الهابط الذي يؤثر بشكل سلبي وخطير على مستقبل الذوق العام.

انه اقتراح نأمل ان يجد استجابة من لدن المسؤولين في دائرة الفنون الموسيقية او مركز صدام للفنون.

علي حداد حسين

النقد الجامعي العربي للشعر العراقي الحديث

قدم الباحث «عباس ثابت حمود» دراسته الموسومة «النقد الجامعي العربي للشعر العراقي» الى كلية الآداب بجامعة بغداد لنيل شهادة الدكتوراه في آداب اللغة العربية وناقشته لجنة علمية مؤلفة من الاساتذة: الدكتور جلال الخياط (رئيساً) والدكتور عبدالستار جواد، والدكتور علي عباس علوان، والدكتور فائق مصطفى احمد (اعضاء) والدكتور جميل نصيف التكريتي مشرفاً.

اقام الباحث خطة دراسته على مقدمة وفصل تمهيدي وثلاثة فصول توزعت بين التنظير والتطبيق. في المقدمة تطرق الباحث الى طبيعة دراسته واهميتها، والمنهج الذي ارتضاه لها. فعلى الرغم من الحجم الكبير الذي خصصته الدراسات الجامعية للشعر العراقي الحديث، لم تحظ هذه الدراسات بمن يستجلي مناهجها وينظر في الاحكام النقدية التي توصلت اليها، لاسيما ان هذه الدراسات الجامعية المتعددة هي حصيلة لنشاط متواصل اراد له اصحابه ان يتوافر على شرطين اساسيين هما المنهجية والعلمية. ومن هنا تاتي اهمية هذه الدراسة الجادة التي تدخل في مجال (نقد النقد). يحدد الباحث مفهومه للنقد الجامعي بكونه يشتمل على الدراسات الادبية والنقدية التي كتبها الاساتذة الجامعيون العرب عن الشعر العراقي الحديث، الى جانب الدراسات التي كتبها اصحابها لنيل الشهادات الجامعية العليا. ويبدو انه قد انطلق من السمة (الاكاديمية) التي تتحقق لدى بعض الاساتذة والدارسين، من دون ان يضع في اعتباره مستوى البحث او افق الرؤية المنهجية التي تبناها صاحبه. وهو ماجهد نفسه فيه ليقدم مسحاً يكاد يكون شاملاً لما كتب عن الشعر العراقي الحديث. وكان بامكانه التوقف عند الدراسات الجامعية التي كتبت تحت إشراف اكاديمي ونص اصحابها على ذلك، وليس من صفة كاتب البحث ومجال عمله الجامعي، ليقتصر على دراسة الجهد العلمي في الرسائل الجامعية، وهي ليست بالحجم المحدود، فضلاً عن توافرها على شروط الدراسة المنهجية والروح الاكاديمية والا فان من يدرس النقد الجامعي على انه كل ماكتبه الجامعيون يتعب نفسه في ملاحقة لاكبر مساحة من الدراسات النقدية العربية.

تناول الباحث في التمهيد مفهوم النقد فارتضى كونه تقدير النص الادبي تقديراً صحيحاً وبيان قيمته الادبية، لانه يقوم على اساس الحكم على الاساليب الادبية المختلفة وفنون الادب المتنوعة والكشف عن جوانب النضج في النتاج الادبي وتمييزها عن سواها عن طريق الشرح والتحليل، فهو فن الحكم والتمييز، وقد اكسبته سمة الفن الموهبة والثقافة والقدرة على استكناه مضامين النص ودلالاته وبنائه الفني ومعطياته الجمالية مستعيناً صاحبه فيه بثقافة يستمدها من معارف وعلوم مختلفة.

واهتم الباحث بعلاقة النقد بالمعارف والعلوم الاخرى التي تغني منطلقاته وآفاقه لاسيما بعد اتساع مجالات المعرفة واتجاه الادباء الى رفد التجربة الابداعية بمضامين متعددة تستوعب الوجود الانساني بصوره التاريخية والنفسية ومؤثرات البيئة والمجتمع. واستفادة النقاد من مناهج الدراسات الحديثة في علم النفس والاجتماع والفلسفة وعلم الجمال ومؤثرات الفنون المختلفة. ورأى ان الدراسات النقدية الجامعية مؤهلة اكثر من سواها لتبني وجهة علمية للنقد تضعه في اسس موضوعية. وعبر هذا التصور حاول الباحث ان يضع للنقد الجامعي سماته التي ينماز عن مجالات النقد الادبي الاخرى. واضاف الباحث لتمهيده مبحثاً آخر جعله اطلالة تاريخية على النقد العربي الحديث. ونرى ان هذا المبحث من القصر والمحدودية حتى ليبدو غير ذي أهمية في هذه الدراسات مع ضخامة المادة المتوفرة بين يدي الباحث وتنوعها، وهو مالم يستفد منه، فجاءت اطلالته مبتسرة، فضلاً عن انها لم تات في موضعها المناسب من التمهيد. وكان يمكن للباحث ان يقتصر في ذلك على ملاحقة تاريخية النقد الجامعي وتطوره في العراق والاقطار العربية الاخرى.

قام الفصل الاول من هذه الدراسة على استقراء دائب للدراسات النقدية الجامعية بحسب المناهج التي ارتضاها اصحابها ان تقوم عليها، وهي كما حددها الباحث: المنهج التاريخي، الذي عدّه اقدم المناهج في دراسة الادب. وقد مالت معظم الدراسات الجامعية للشعر العراقي الحديث الى اشتراطاته واعتمدت عليه. ولاحظ الباحث تداخله مع مناهج اخرى متعددة لتمس معظم الدراسات التي قامت عليه سائرة على المنهج (التاريخي الاستقرائي) الذي غالباً مادرس الشعر العراقي فيه ضمن ملاحقة الشعر العربي عامة، وهناك المنهج (التاريخي - الاستقرائي - التطبيقي) والمنهج (التاريخي - الفني). واذا كان المنهج التاريخي بهذا التعدد فان مايلاحظه الباحث ان بقية المناهج خاضعة لذات الحالة، وهو مايشخصه في المنهج (الاستقرائي) مثلاً ويضيف الباحث نمطاً ثالثاً من المناهج هو (الفني) الذي قام على وفق صيغة تحليلية للشعر العراقي الحديث او تحليلية تطبيقية في نمط آخر من الدراسات. وكان المنهج (التكاملي) رابع المناهج، مع اعتراف الباحث بحقيقة انعدام وجود منهج يصلح عليه هذا الوصف كلياً. وعدّ دراسة السيرة الشخصية لهذا الشاعر او ذاك منهجاً

آخر سمّاه المنهج (التقليدي)، في حين راى ان عدداً كبيراً من الدراسات الجامعية قامت على انماط اخرى كانت تسمية المنهج الذي تبناه اصحابها من التعدد والتوزع بين ماهو (تاثري - انطباعي) او (تحليلي) او (وصفي) او (نفسي) او (واقعي). وتوحي هذه المسميات الكثيرة لمناهج ليس لها وجود يقيني في الواقع النقدي برؤية مضطربة لفهم المنهج وحدوده. ولم يكن ذلك غائباً عن بال الباحث. ولكنه ساير في ذلك مالدعاه اصحاب الدراسات الجامعية من مسميات ظنوها مناهج خاصة بدراساتهم. الامر الذي دعاه الى وضع مبحث بالدراسات التي لم يشر اصحابها الى المنهج الخاص بهم. وهوما اسماه الباحث (غياب المنهج).

واهتم الباحث في الفصل الثاني بتتبع الدراسات الجامعية وهي ترصد المضمون في الشعر العراقي الحديث. وقسم ذلك على مباحث اربعة. تناول المبحث الاول رصد المضمون في ضوء الظواهر المعنوية (الرمز والاسطورة والغربة والاحساس بالموت، وظواهر اخرى تحوم حول المضامين التي عالجت المدينة والقرية والتراث والزمن). ويلاحظ هنا ان الباحث يعد الاسطورة والرمز من الظواهر المعنوية مع انها في حقيقة الامر اقرب الى الظواهر الفنية. ولذلك بدت غريبة وسط هذا المبحث، الامر الذي حدا بالباحث الى ان يكرر النظر اليها في الفصل اللاحق الذي درس فيه الظواهر الفنية.

اما المبحث الثاني فقد تتبع رصد مضامين الشعر في ضوء المذاهب الادبية المختلفة (الكلاسيكية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية، السريالية) وجاء المبحث الثالث تتبعاً للمضمون في ضوء التيارات التي توزعت بين ماهو سياسي واجتماعي وتيارات اخرى. وكان على الباحث ان يجعل التيار السياسي والتيار القومي تحت مسمى واحد هو التيار (الفكري). كما كان عليه ان يشير الى علاقة هذه التيارات بالمذاهب الادبية والنقدية المختلفة. في حين توقف المبحث الرابع عند موقف الدراسات الجامعية من الاغراض التقليدية في الشعر العراقي.

وتتبع الفصل الثالث الموقف من البناء الفني للشعر العراقي الذي تمثله الدراسات الجامعية. وجاء في اربعة مباحث، رصد المبحث الاول البناء العام للقصيدة. ولاحق المبحث الثاني الظواهر الفنية في بنية القصيدة (الرمز والاسطورة والتكرار والغموض، واستخدام التراث فنياً). وتوقف المبحث الثالث عند النقد الجامعي وهو يستقصي بناء الشعر العراقي في ضوء المذاهب الادبي. ولاحق المبحث الرابع مااسماه الباحث (الوحدات الفنية) في القصيدة وهي (اللغة والموسيقى والصورة).

ومع قيمة هذا البحث وجديته تبقى جملة ملاحظات يتوصل اليها قارئه، فيها مايتعلق بمنهج البحث ومنطلق صاحبه في التعامل ومنطلق صاحبه في التعامل مع المادة الاولية التي تشكل على دراستها مسار هذا البحث. وفيها مايتعلق بالنتائج والاحكام التي اصدرتها عن النقد الجامعي عامة لقد كان منطلق الباحث في عدّ كل مايكتبه الجامعيون نقداً جامعياً له قيمته سبباً في ازدحام الفصل الاول باسماء دراسات كثيرة، لم يكن باستطاعة الباحث ان يدرسها في الفصول الاخرى، ومع هذا العدد الكبير من الدراسات فات الباحث بعض من الدراسات الجامعية المهمة التي تقع ضمن مرحلته. كدراسة الدكتور رؤوف الواعظ (الاتجاهات الوطنية في الشعر العراقي) ودراسة حسن توفيق (شعر بدر شاكر السياب). ودراسة عبد الاله نجم الدين الواعظ (عدنان الراوي حياته وادبه).

لقد انطلق الباحث (عباس ثابت) في احكامه من الرغبة في اظهار مافي الدراسات الجامعية مما عدّه اخطاء منهجية وهو عنده مالم تسلم من اية دراسة، حتى ليوحي الامر بالتساؤل عن قيمة النقد الجامعي إذا كان بهذه الصورة التي رسمتها احكام الباحث عنه. وهي احكام سقطت في بعض الاحيان بما اتهمت به الدراسات الاخرى من اعمام وافتقاد الموضوعية والمجانية في الحكم على جهود اساتذة اجلاء قدموا للنقد العربي تجارب خلاّقة، تذكر لهم مؤطرة بالاحترام والتبجيل.

رحلة التجربة الابداعية بين النص والعرض

نازك الاعرجي

المهرجان الرابع للمسرح الكردي
«معهد الفنون الجميلة»
٣ - ١٠ ايار ١٩٩٠

اخترنا من بين عروض المهرجان الرابع الذي ينظمه سنوياً معهد الفنون الجميلة في السليمانية، اخترنا ثلاثة عروض وجدنا انها الاكثر توفراً على عنصري التجريب وتاصيل التجربة. ولا يعني ذلك بالضرورة نجاح هذين المسعيين في العروض الثلاثة او في كل عرض منها، ولكنه يعني ان عنصر التجريب وتاصيل التجربة كانا الاوضح تعبيراً عن اجتهاد الفنان في هذه العروض منها في العروض الاخرى المشاركة في المهرجان والعروض الثلاثة هي:

١ - «القصر» اعداد واخراج كاميران رؤوف وتقديم فرقة نقابة الفنانين / السليمانية

٢ - رحيل او لارحيل، تاليف واخراج احمد سالار وتقديم فرقة سالار

٣ - «دريا» تاليف هادي المهدي واخراج ميديا رؤوف وتقديم طلبة معهد الفنون المجيلة

[القصر]

اعد كاميران رؤوف مسرحية «القصر» عن مجموعة اعمال هنريك ابسن، فجاء النص تاليفاً «على» نصوص ابسن، او بعبارة اخرى «على عالم ابسن المسرحي.

اخذ كاميران رؤوف شخوص ابسن والمسارات الاساسية لتلك الشخوص «افكارها مواقفها، توجهاتها، نهاياتها» وظل إطار

مسرحية «بيت الدمية» هو الاوضح ، والانسب كما يبدو الانجاز خواتيم الصراعات والنهاية الصارخة، شديدة الوقع، المتمثلة برفض نورا لواقعها وخروجها من بيت الدمية وصفقها الباب وراءها بعنف وحزم.

في مسرحية القصر جعل المعد والمخرج، هيلمر «شمال عبرش» عقيماً لاهثاً وراء الثروة والقوة، يحاصر زوجته نورا «آلاعمر» في المنزل الذي حوّله الى سجن يراقبها فيه حارس اشبه بالانسان الالي يحصي عليها انفاسها ويحول دون خروجها من المنزل، والحارس رولاند «صلاح بالابرز» يبدو هو الاخر ضحية من ضحايا قوة ولا انسانية هيلمر.

يدير هيلمر امبراطورية جشعة فيحفر الانفاق بحثاً عن الذهب ، ويلوث الحياة، ويستغل نفوذه للتغطية على جريمته ، يتاجر في المخدرات، يتهم اخاه هيمون «بكر رشيد» بالتزوير ثم بالجنون ليستولي على حصته من الميراث، يقتل الدكتور يانسن «حكمت هندي - جهاد دليك» لانه يعالج نورا من كوابيسها ويفتح امامها ابواباً جديدة للامل تتمثل في الكتب التي يزودها، يستغل الصحافة الرخيصة متمثلة بهوفستاد «سيروان جمال» للترويج لمشاريعه وشراء الاصوات لضمان نجاحه في الانتخابات.

ولهيلمر دائماً علاقة سببية بما يحدث حول نورا من مآس لها وللاخرين، حيث يساهم حضور كريستين «شادان فؤاد» في تنامي وعيها ورفضها لما يحدث حولها حين تكتشف ماساة كريستين التي قتلوا وليدها وفتحوا امامها جحيم الادمان على المخدرات لتقع فريسة عاجزة عن مقاومة شراسة الاخرين.

تكتمل صورة هيلمر ليلة فوزه في الانتخابات حيث يجتمع في القصر في حفلة تنكرية اناس يرتدون ملابس تعود الى عصور قديمة «فرعونية، رومانية، قروسطية.. الخ» بمن فيهم اصحاب هيلمر واعوانه.

يحضر هيمون ليكشف سر مقتل الدكتور يانسن وسر مؤامرة هيلمر التي اوصلته الى مصح الامراض العقلية، وتنتهي كريستين الى الجنون في مشهد مؤثر وجميل تلقي خلاله حوارات اوفيليا في مسرحية هاملت وهي تحت تاثير المخدر ، وتكون نورا قد ارتدت زي جاندارك فتندفع - امام الانكشاف الصاعق للحقيقة - لتدمر الحاجز البشري الذي تكتل للحيلولة بينها وبين الانطلاق، وتصل الى الباب لتفتحه فنجد باباً ثانياً فتفتحه. ثم ثالثاً فتفتحه في مشهد جميل ومعبر لتنطلق الى فضاء الحرية.

وفي داخل القصر الذي يكشف عن حقيقة معماره كسجن، تتكوم الحشود التي دمرها انطلاق نورا ويحترق القصر بمن فيه، وتنسحب الى الاعلى رموز الحضارة والفكر والفن: «الكتب، الساعة ، لوحة الموناليزا»، ليلتهم الحريق بعد ذلك كل ما هو قبيح، عقيم ومتخلف.

تعتبر محاولة كاميران رؤوف في تاليف نص مسرحي على مجموعة نصوص لكاتب واحد تجربة مهمة على جانبين، الاول جانب البحث عن مصدر جديد لنصوص ذات قيمة درامية وفكرية منجزة ومتحققة، والثاني جانب تقديم النصوص المنتمية الى عصر غير عصرنا من منظور ومنطلق فكري ورؤية جديدة.

لكن نصوصاً كهذه بحاجة الى اثراء متواصل واختبار لايرضى بالمتحقق. وفي راينا ان مخرجاً اخر غير المعد او المؤلف كان سيضيف جانباً مهماً الى العرض هو جانب الرؤية الثانية المفارقة لرؤية المؤلف «ليس بالضرورة مختلفة معها»، وكاميران رؤوف في «القصر» ظل بين جدران النص وانشغل بالعمل «داخل» هذه الجدران اي ما هو مكتف بذاته ومنجز من احداث وشخوص ومسارات، فوقع بذلك في فخ تعميق رمزية عناصر النص بدلاً من محاولة اطلاق عناصر عالم ابسن في فضاءات التلقي المعاصرة التي هي ليست بالضرورة متقاطعة مع عناصر التلقي في زمان انتاج النصوص الاصلية.

ولا ندري في الواقع ما اذا كانت وظيفة المخرج ان يحدد رموزه مسبقاً ، ففي راينا ان رموز النص والعرض انما تنتج عن تعميق الدلالات وتاصيل انتماء الافكار الى بيئتها وافاق اهدافها ، والى اتقان بناء الشخوص وتاصيل الصراعات وتحقيق افضل ديناميكية لحوار عناصر العرض المسرحي.

في «القصر» بالغ المخرج في التشديد على رموز العرض، وهي مبالغة تعود الى رغبته في توصيل اوضح نبرة وصورة لاهداف العرض: هزيمة الزيف والقبح والاستغلال رغم شراسة الوسائل ،امام النقاء والصدق والعدل والجمال رغم تواضع القدرات.

ولكن.. هل يتحتم على العمل الفني ان يقدم حلولاً نهائية للمتلقي؟

ان النهاية التي رسمها كاميران رؤوف لمسرحيته كانت نهاية «مكتملة» اكثر مما ينبغي لعمل فني، وبخاصة لعمل مسرحي ليس من بين اهم اهدافه ان يطمئن المشاهد الى ان جميع مشاكل العرض قد حلت وان بامكانه ان يذهب الى البيت لينام قرير العين.

والمسرح بالذات ، يمتلك القدرة على مخاطبة طبقات لاحصر لها من وعي وذاكرة الانسان، والمسرح بالذات لايستطيع ان يقول شيئاً من دون مشاركة المتفرج. ومشاركة المتفرج «هنا تبدو كلمة المتفرج شديدة الازعاج» لاتتم بوصول الطرفين الى الارتياح الكامل، بل باثارة القلق المشروع والتحريض على استكمال مابداه العرض المسرحي اعتباراً من لحظة انتهائه.

وفي راينا ان مخرج «القصر» بالغ في «توضيح» رموزه، وبخاصة في نهاية العرض، وقد ناقشت المخرج في ان ابسن عندما جعل نورا تغادر بيتها وتصفق الباب وراءها فانه لم يرد ان يقول ان عالمها القديم قد انتهى، والا لعاشت البشرية منذ ذلك الحين في سعادة غامرة، فخروج نورا من بيتها هو تعبير عن تنامي وعيها الرافض ،والوعي الرافض لايتسبب بالضرورة في تدمير المرفوض، ويكفي درامياً انه يقلق بحيرة الفكر الراكدة لدى المتلقي، يكفي انه يجعله يعيد التفكير ويحسب حساباته من جديد.

واذا اخذنا نورا باعتبارها امراة فان واقع النساء منذ صفقت نورا الباب وراءها في بيت الدمية ظل كما هو ، بل ازداد شراسة ، وما زالت النساء يصفقن وراءهن ابواب بيوت الدمى دون ان تنهار الجدران او تحترق.

ليس من مهمات الفن ابداً ان يبالغ في

تصوير خواتيم الصراعات، كان يصور البطل الايجابي وقد حقق جميع احلامه، او ان يصور البطل السلبي وهو مهزوم مندحر، فهذه مهمة الميلودراما التي تستخدم منذ وجد الفن لتطمين قلق المتلقي.

اما اذا كانت نورا رمزاً لطبقة او فئة او قضية فالامر لن يختلف، والمسألة لاتتعلق بما نحب او نفضل كافراد، بل بما يتوجب على العمل الفني ان ينجزه باعتباره انجازاً فكرياً وحضارياً واجتماعياً يعمل داخل وعي وذاكرة مجموع المتفرجين.

واذا اردنا مزيداً من الصراحة فان المشهد الذي سحب فيه المخرج الكتب والموناليزا والساعة الى اعلى المسرح لكي لايطالها الحريق، لم تكن الا تتويجاً للطابع الميلودرامي الذي طبع نهاية المسرحية اعتباراً من بدء الحفلة التنكرية.

وهذا المشهد انما يعبر بدقة عن مشكلة التصاق المخرج برموز نصه ورغبته الشديدة في توضيح اغراضها، الامر الذي نراه جزءً من مهمة العرض برمته وليس منفصلاً عنه داخل زوايا محددة من العرض.

ولكننا لاننسى الوقع الجميل والمعبر والمفاجيء ايضاً للابواب الثلاثة وهي تنفتح الواحد تلو الاخر تحت قبضتي نورا المصممتين، وكنا نود لو ان المخرج قد وجد صيغة لجعل باحة القصر ملغاة، او عديمة الوجود للتركيز على الابواب فقط كنهاية للعمل.

ولا ننسى الاشارة الى الاداء المبدع للفنانة شادان فؤاد في دور كريستين وسيروان جمال ودور هوفستاد وصلاح بالابرز في دور رولاند. وان كنا نظن ان دور نورا لم يواصل نموه بحيث يؤهل البطلة للقيام بدور حاسم في نهاية العرض.

[رحيل او لا رحيل]

تدور احداث مسرحية رحيل او لارحيل داخل صف في قسم المسرح، وتدور احداثها حول قضية رحيل الشاعر «نالي».. هل رحل ام لم يرحل. واذا اعاد التاريخ نفسه، هل يرحل ام لايرحل؟..

ينتقل المؤلف بين شخوص عديدة





واحداث متفرقة في الزمان والمكان، تتوالد الحكايات وتتصل فيما بينها بجذور مشتركة هي عبارة عن افتراضات الدرس المسرحي الباحث عن القضية المشتركة في قصص الحب والتضحية والدفاع عن المبدأ عبر التاريخ ومن خلال دور الاستاذ الذي يواصل ربط نقاط الالتقاء بين الاحداث المتباعدة في الزمان والمكان والملتقية في الثيمة، يتواصل توالد الحكايات. ليلى والمجنون، خج وسيامند، جلجامش، المتنبي، الحلاج، ايفيجينيا، مامه ياره، ويكون حضور حكاية جديدة مبعثاً لاستحضار نالي لاكتشاف رايه، او موقفه فيما لو كان هو بطل الحكاية.

وفي جميع الحكايات يواصل المؤلف تفسيره لرحيل نالي، وفي الواقع فان هذا التفسير تجاذبه دافعان ـ الاول تصوير رحيل نالي باعتباره موقفاً نبيلاً ولنقرا:

- «الرحيل يشبه الموت والأجل فلا بد منه».
- «ان عودته «جلجامش» ما هي الا رد فعل رحيله».
- لقد اودع نالي بيدره، اي عشقه للنار.

اما الدافع الثاني فهو دفع الدرس المسرحي ومعالجات الرحيل باتجاه الوصول الى موقف جديد لنالي هو موقف عدم الرحيل الذي انهى به المسرحية «سابقى هنا ولن اترك الوطن ابداً.. ماأروع الوطن».

لقد تفاوتت النماذج التي اعتمدها المؤلف لدفع موقف نالي باتجاه اللارحيل فهنك نماذج لم تصمد، بل تحايلت على واقعها: غاليلو

وهناك نماذج كررت موقف نالي في الرحيل: سيامند

وهنك نماذج تصدت حتى الموت: مامه يارة، الحلاج، المتنبي، افيجينا. وهنك نماذج ظلت في اطار تدعيم السرد واجواء النص ولم تقدم سوى نماذجها التاريخية الثابتة «بيره مرد «فقي تيران».

ولم نفهم مغزى تضمين «افول القمر».

ونظن ان ارتباكاً قد شاب ربط بعض الحكايات بتفسير الحكايات السابقة لها، فعلى سبيل المثال فان ياره قد اختار الموت على قبول الاهانة او الهزيمة، والحلاج اختار الموت حرقاً على السكوت عن قول الحق. وكيف يمكن لحكايتها ان تكونا انطلاقاً لتفسير رحيل نالي:

يقول الطالب ان يوم رحيل نالي هو وليد الايام السابقة، وتحكى قصة ياره والحلاج ثم يعود «بيره مرد» ليحكي رحيل نالي فيقول:

« لم يتحمل نالي البقاء في وطنه، الارض الحبيبة التي كانت تلمع فيها سيوف حقد الغزاة.. الخ»

فكيف يمكن ان يكون يوم الرحيل وليد ايام العمود.

في راينا ان النص كان سيصبح مادة اساسية جيدة للعرض المسرحي، وليس المادة الوحيدة، اي ان النص يحتمل قراءة ثانية نقترح اسلوباً اخراجياً غير الذي اقترحه النص، او على الاقل يمكن ان يتجاوزه في اكثر من مفصل من مفاصل النص نحو استثمار الحركة الداخلية الصاخبة للشخوص والاحداث التي لم تستطع تجاوز سطح العرض الساكن.

يمكن وصف مسرحية «رحيل» او لارحيل» بانها ذات مستويين ، داخلي صاخب وخارجي ساكن، ولو اتيح لصخب النص الداخلي ان يجد تعبيراته في بنية العرض لشاهدنا عملاً مختلفاً تماماً، عمل يمكن ان يفارق افتراضات النص ويقترح بنى جديدة تتيح لاصوات النص المستدعاة ان تعبر عن نفسها ودورها تعبيراً اقوى، وان لاتذوب في الاصوات المستدعية التي حولت العمل الى مايشبه ويقارب القراءة الاولى في التمرين المسرحي الاول.

ان انشداد العرض الى تصور المؤلف لحركة الاحداث والشخوص والصراعات حال دون ظهور فن الممثل، سواء ممثل العرض «الطالب، او ممثل السيرة «الشخوص التاريخية».

بالاضافة الى ان فقر «جو العمل المسرح وفضاؤه» قد منح العمل كلياً داخل اطار ضيق من افتراضات باعتباره «نصاً تعليمياً» في حين كان يمكن لقراءة ثانية ان تصنع منه عملاً شعبياً متواصلاً مع الذاكرة الجمعية للجمهور المتفرج، وقادراً على ابقاء الحركة الداخلية للنص حقها ودورها في العرض.

[دريا]

«دريا» مونودراما كتبها هادي المهدي مشيراً الى ثلاثة مشاهد مقتبسة من «هملت، اسمع ياعبد السميع، ومارصاد» اضافة الى قصيدة للشاعر كوران اضافها المترجم الى الكردية رؤوف بيكرد.

وهنك اضافات اخرى ابتكرتها ميديا رؤوف من بين اصوات النص الداخلية ،حيث جعلت البطلة اثنتين، المغنية وادت هي دورها. والجانب الاخر من شخصيتها - القروية الطيبة وادت دورها فيان نوشيروان. كما ادخلت اصوات مجموعة من الشخوص قاموا مجتمعين باداء حضور الاخرين تارة والهواجس الداخلية للبطلة تارة اخرى، كما استخدمت عزف الناي الحي كموسيقى تصويرية، واختارت للديكور ملابس متنوعة معلقة على الجدران وباباً تغلق دونها دائماً حيث هي مسكن دريا الاخرى التي تركتها في الريف.

اعتنت ميديا رؤوف بتقديم تجربتها في اداء المونودراما، فاهتمت بالجوانب البصرية والسمعية والوجدانية في علاقتها بالمتلقي.

على الجانب البصري اهتمت باشغال مضمار العمل «لم يكن مسرحاً بل جزء من قاعة»، بحركة الشخوص اينما اشير اليهم في النص، كما اعتنت بحركة البطلتين، وحرصت على عدم المبالغة في التعبير الجسدي الذي هو احد افات المونودراما وعلى الجانب البصري اجادت استخدام الباب الباهر الضوء الذي ظل يفصل بينها وبين الاخرى ، وفلا شات التصوير ونثار قصب التطريز اللامع والباب ذاته كان له دور في جانب المؤثرات السمعية، حيث كان اصطفاقه العنيف مرة بعد اخرى دلالة على اعمق التناقض بين الشخصيتين في حين رافق الناي اللحظات الشجية والحزينة، وكان لاصوات المجموعة الموسومة او المؤدية او المرافقة دور في اكساب اداء البطلة حيوية قد تفتقر اليها اداءات مغرقة في وحدانية وجود الممثل في المضمار.

ملاحظتنا الاساسية على العرض تتركز في «مضماره». آي مكان عرضه، وقد يظن فنانو المونودراما ان قربهم من الجمهور يساعد على توصيل رسالة النص، او انه يزيد من تفاعل الجمهور مع اداء الممثل. وعلى اوجه الخصوص فان اغلب ممثلي المونودراما يحاولون الاتصال بالجمهور عن طريق الاختلاط به، او محاولة اشراكه.

ولكننا نرى ان المونودراما هي حالة انفصال /اتصال.

وفي المونودراما تحديداً لايميل المتفرج الى المشاركة الفعلية لان اتصاله بالعمل يتم عبر قنوات ذهنية ووجدانية، وليست بالتاكيد قياسية من خلال المسافة ذلك ان اتصال المتلقي بفنان المونودراما يستثير جانب الانفعال الحدثي الاني لديه. وهو مستوى من الانفعال لايغني رسالة المونودراما. فالاتصال يفيد عنصر المخاطبة والمجاذبة، وقد يؤدي رسالة ضمن موضوع يتوفر على عنصر الجدل المنطقي. اما المونودراما فتحتاج الى مسافة فاصلة تحيط الممثل وادواته بهالة تنتج عن توظيف الاصوات والصور، لكي تتوفر لهذه المؤثرات فرصة التفاعل والتمازج الضروريين لتشكيل اطار يصلح كمضمار اتصال وجداني بين المتفرج ورسالة المونودراما.

وفي راينا ان قاعة المسرح التجريبي قد اضرت «بدريا»، وكان يمكن لقاعة اخرى ان تزيد من عناصر نجاحها.

الشاعر والفيلم

هربرت ريد

ترجمة : كاظم سعد الدين

كل عمل فني هو نتاج الخيال الخلاق، ولكي يكون الفيلم، كذلك جديراً باسم الفن فانه يجب ان يكون نتاج الخيال الخلاق.

على اننا يجب ان نحدد تلك العبارة الغامضة «الخيال الخلاّق» قبل ان يتسع معناها ويكبر. واني شخصياً لا احب استعمال كلمة «خـلاّق»في هذا السياق فهي تنسب الى الفنان دوراً شبيهاً بدور الخالق، وهذا مما يسئ الى خياله لا جديد تحت الشمس وان كل مايستطيع اعظم الفنانين عمله هو اكتشاف ترتيبات جديدة ذات عناصر مثيرة. وليس هذا في الحقيقة خلاقاً : انه مجدد، مسلٍ، مستنير، مثقف، مؤثر. ولكن عذري في استعمال كلمة «خـلاق» مقترنة بـ«الخيال» انماهو من اجل تضمين شئ اكثر من نشاط عقلي مجرد. وليس الخيال المجرد بل الخيال المجسد، اذ يجد الخيال مكافئاته الموضوعية في الرؤية والصوت واللمس. الخيال المترجم الى اشكال والحان وبنى محسوسة.

غير ان الخيال نفسه كلمة مبهمة. فماذا نعني بها؟ لقد جرى نقاش معنى الخيال اكثر من الفي عام. ناقشه ارسطو نقاشاً حاداً. وانتقل النقاش الى التراث العظيم للسكولاستية، اي الفلسفة ـ السائدة في القرون الوسطى، وانتقل النقاش من ذلك التراث الى المذهب النقدي الرومانسي، ونخص كولرج بالذكر في هذا الخصوص. وما زلنا نناقش معنى الخيال. هذا وقد نشأت في القرن السابع عشر مدرسة فلسفية يقودها ديكارت انكرت وجود الخيال او اعتبرت ادنى من العقل فيمكن او يجب اغفاله. وقد هيمنت تلك المدرسة الفلسفية على الميدان بين تدهور الفلسفة السكولاستية وبين ظهور الرومانسية، ويطلق احياناً على فترة هيمنتها اسم عصر العقل او التنوير: انه عصر الاساليب الفنية المشتقة. ويمكن ان نختتم قولنا ان الخيال امر جوهري في الفن، بالرغم من انه قد يعارض العقل والعمل الفني العقلاني، الذي يبدو متناقضاً في تعبيره واني اظن انه متناقض في تعبيره : انه تناقض مستخدم في اهداف وطرائق كثير من مخرجي الافلام المحدثين.

ان النقاش الذي دام قروناً طويلة بصدد الخيال الذي اشرت اليه نجح في التمييز بين التصور والخيال. ولم يكن هذا التمييز واضح المعالم دائماً، لانه بسبب الرغبة الملحة في ايجاز كل الاشياء في وحدة تميز الفلاسفة، فقد كان ثمة ميل دائماً الى ايجاز التصور والخيال وجعلهما ملكة واحدة واطلاق الخيال عليها. وقد كان ذلك طموحاً عقيماً بالضرورة لان عمليتين متميزتين تمام التميز في الواقع قد جرى الربط بينهما.

يمكن تعريف التصور بانه القدرة على ادراك او اكتشاف التشابهات بين اشياء متباينة. فنحن نقول عن شخص انه بارد كالخيار، ونعني بذلك اننا ندرك صفة البرودة المشتركة بين شيئين مختلفين كالانسان والخيار. وعند وصف شخص يحجز اسهماً في سوق متزايدة، نقول انه يجمدها، كما يتجمد الماء الى مادة صلبة باردة. وهذه امثلة اولية على هذا التشبيه والاستعارة، ولكن فن الشعر ينشأ في مثل هذا الضرب من النشاط. فعندما يكون اختيار العبارات في مثل هذه المقارنات اعتباطياً كما في حالة الخيار، لان اشياء اخرى غير الخيار باردة ايضاً فان هذا النشاط يمكن ان يدعى تصوراً ذهنياً، وهو مادعاه كولرج حالة من الذاكرة متحررة من نظام المكان والزمان. انه نشاط الارادة الذي يستلزم اختياراً ـ اختيار اشياء موضوعية ومحددة يمكن ان تحدث بعض التداعيات المستثيرة.

غير ان التصور او الادراك او اي شئ آخر نطلقه على ذلك، لا يستنزف نشاطات العقل المنشغلة بالخلق الادبي. وثمة عملية اخرى تبدأ بحالة من التوتر العاطفي، والى هذه النواة من الشعور تنجذب الاشياء او الاحداث التي تجسد او تعبر عن الشعور. ولم تعد مثل هذه الاشياء او الاحداث اعتباطية، بل دقيقة وضرورية. ويجب ان يتكيف كل شئ مع اللون وقوة العاطفة الاصيلة، اذا جاز التعبير. ان قوة الخيال، كما يقول كولرج، تكشف عن نفسها في توازن وتوفيق لحالة اكثر من اعتيادية لعاطفة ذات نظام اكثر من اعتيادي: ويكون الحكم دائم اليقظة، ورباطة الجاش مرتبطة بالحماسة والشعور العميق والمتقد.»

يحدث الفيلم تأثيره بصور معروضة وهذه الصور المعروضة على الشاشة ترتبط فوراً بالصور المخزونة في ذاكرة المشاهد، ومن ذلك الارتباط او ترتيب الصور تنساب عواطف الدهشة والمسرة والبهجة والفخر والحزن التي نجربها في دار الصور.

ومن هذا الاعتماد على الصور المرئية نشأت فكرة ان الفيلم فناً لا يمكن ان ينجح الا بتجنب كل تجريد، والاقتصار الصارم على الصور الملموسة، المدركة بالحواس.

سلفادور دالي، الذي كتب سيناريو فيلم مسرف في العصرية اسمه باباؤ، كتب بالاسلوب الآتي:

على نقيض الرأي الاعتيادي، نجد السينما افقر للغاية واضيق في التعبير عن عمليات الفكر من الادب او الرسم او النحت او الفن المعماري. الشكل الوحيد الذي ادنى منها هي الموسيقى التي قيمتها الروحية لاشئ تقريباً، كما يعرف الجميع. السينما بطبيعتها نفسها ترتبط ارتباطاً اساسياً بسطح الظواهر الحسية والمألوفة والحكائية، بالتجريد، وبالتعبيرات الايقاعية، بكلمة واحدة، بالتناغم. التناغم، نتاج التجريد، هو بالتحديد في الطرف الآخر من الملموس، وبالنتيجة في الطرف الآخر من الشعر.

ان تتابع الصور السريع، المستمر على الشاشة... يعوق جميع المحاولات لانجاز الملموس المادي ويلغي في الغالب (بفضل الذاكرة المتميزة) صفته الشعرية، المؤثرة، المقصودة. وان آلية الذاكرة، التي تعمل على وفق هذه الصور بطريقة مباشرة على نحو استثنائي، تميل بذاتها الى افساد نظام الملموس، باتجاه اعطائه شكلاً مثالياً. في حياة اليقظة، غالباً ما ينغمر الغرض الكامن

وضراوة الملموس في طي النسيان، غير انهما يرتفعان الى السطح في الاحلام مرة اخرى. ويتطلب شعر الفيلم، اكثر من اي نوع من انواع الشعر الاخرى، مسناً حلمياً كاملاً في لاعقلانية الملموس قبل ان يستطيع بلوغ درجة حقيقية من الغنائية.»

وعلى اساس تلك الفكرة لدينا في فرنسا فيلم سيريالي - فيلم لا عقلاني تماماً في محتواه، فيلم لا يمكن مقارنته الا بالحلم، او بالكابوس، ويحرز كل قوته وحيويته بامتلاك خصائص الحلم نفسها. والفيلم الذي يأتي في المقام الاول من هذا النوع هو فيلم جان كوكتو الموسوم «دم الشاعر» مع موسيقى جورج اوري. انها تجربة حيوية في بنية الفيلم وهي عمل شاعرٍ - وليست من عمل مصور او سينمائي او صانع فيلم او ماتشاء ان تطلق على صانع الفيلم، بل عمل رجل شاعر اولاً وفي المقام الاول وطوال اوقت.

واظن ان هذا النوع من الفيلم يناسب بالضبط تعريفنا للتصور - حالة من حالات الذاكرة متحررة من المكان والزمان. ويعتمد الاعجاب به على ماديته ولا عقلانيته. وخصوبة صوره الشبيهة بالحلم. انه امر متطرف، على نحو لا يمكن انكاره - كما ان الشعر الغنائي متطرف في التعبير. انه يرفض المنطقي: ويبحث عن الجاذبية الغنائية، والاحساس المباشر في الملموس. والافلام التجارية الوحيدة التي يمكن ان يتقبلها سريالي مثل دالي هي افلام الاخوة ماركس. غير ان العناصر التي تهيمن على فيلم مثل فيلم كوكتو او فيلم «المجنون بالحيوانات» انما هي عناصر موجودة في أغلب الافلام الجيدة: الظهور المفاجئ بصورة ملموسة لتمثيل فكرة مجردة. ظهور صورتين للايحاء بالتشابه: في فيلم «تركيب» سورة الماء تتبعها دورات مضطربة لبكرات القطن - جهد مادي سريع لنقل افكار معقدة لعمليات باطنة ذات سبب وتاثير حركي. ان الخطر الذي يهدد هذا النوع من الفيلم هو الكليشة (اي الروسم): تكرار الصورة نفسها في فيلم بعد فيلم - وما أكثر ما رأينا لقطة مقربة لحنطة تتموج على خلفية من السماء لتوحي بهدوء الطبيعة، ولقطة العجلات والمكابس في قاطرة لتوحي بالسفر، والسرعة والقوة وهلم جرا. بيد ان هذا العيب يعزى الى نقص القدرات الغائبة بصورة جلية عن الفيلم عموماً، القدرات التي يجب ان تدخل الفيلم لتجعله فناً عظيماً توحي طاقات صنعته الكامنة ان يصبح يوماً القدرة الشعرية نفسها. ولا يعزى الى غياب تلك القدرة في عملية اخراج الفيلم الفقر في تصور الفيلم وحده، بل الى الغياب الكامل لفيلم الخيال.

ان فيلم الخيال - الفيلم بوصفه عملاً فنياً يبلغ منزلة رفيعة كمنزلة الدراما العظيمة والادب العظيم والرسم العظيم - لن يأتي حتى يدخل الشاعر الاستوديو.

ليس لدي ما اقوله بصدد مثل وجهة النظر هذه الا شيئان: الاول، ان في كل فن مقداراً كبيراً مما لا يمكن قوله بصدد التكنيك. اذ ان اغلب الصنايع يمكن تعلمها في ايام قلائل، وقد تبلغ سنة او سنتين في الاكثر، ولكن اي مقدار من الكفاءة التكنيكية لا يخلق عملاً فنياً باية وسيلة، اذا كانت العبقرية الخلاقة او الخيالية مفقودة. وبطبيعة الحال يجب ان يروق التكنيك لاحساس الشاعر الرقيق: فيجب ان يحب وسيلته ويعمل بها بحماسته: غير ان الرؤية الضرورية للخلق ليست مجرد الوسيلة وانما الغاية - وهذه هبةٌ من العناية الالهية، ونحن ندعو تلك الهبة العبقرية الشعرية.

الثاني، ان اولئك الناس الذين ينكرون امكان وجود اي صلة بين السيناريو والادب يبدون لي انهم يمتلكون فهماً خاطئاً، ليس بخصوص الفيلم كما هو بخصوص الادب. فيبدو انهم يعتبرون الادب شيئاً رفيعاً واكاديمياً، اي شيئاً تافهاً، عتيقاً، مركباً من قواعد صحيحة وعبارات طنانة. ان مثل هذا النهم يكشف ضعفاً في احساسهم. لو انني سئلت ان ابين الصفة المميزة للكتابة الجيدة، فاني اعبر عن ذلك بكلمة واحدة هي «المرئية»، فاذا انت اختزلت الادب الى اساسياته الجوهرية فانك ستصل الى هذا الهدف الفرد: نقل الصور بوساطة الكلمات. ولكن نقل الصور. جعل العقل يرى. العرض على الشاشة الداخلية للدماغ صورة متحركة لاشياء واحداث واشياء متحركة نحو توازن وتوافق لحالة اكثر من اعتيادية من العاطفة ذات نظام اكثر من الاعتيادي. هذا تعريف للادب الجيد - مأثرة كل شاعر جيد - من هو ميروس وشكسبير الى جيمز جويس او هنري ملر. انه تعريف ايضاً للفلم المثالي.

الشعرية العربية الحديثة

تحتل (الشعرية) مكانة مهمة في الحوار المنهجي النقدي المعاصر، ذلك لكونها ملتقى افكار وطروحاتٍ متباينة: تكاد تلخّص بحوارها المتصّل جوهر الخلاف حول مفهوم (الشعر) وعناصره الاساسية؛ ويلتقي عندها جملة مفهومات فرعية كالايقاع والموضوع؛ وتاخذ شكلاً تاريخياً حين يتعلق الامر بفحص الموروث الشعري.

انطلاقاً من هذا شعر الدارسون والنقاد باهمية مراجعة الشعرية من حيث المفهوم والمصطلح وتجلياتها العربية خاصة؛ لا على اعتبار الشعرية العربية خصيصة ذاتية بل بأعتبارها استمراراً للمشكلات الجمالية الدائرة حول الشعر وصلته بالاجناس الاخرى. وهي مشكلات حظيت بأهتمام الفلاسفة والنقاد منذ ظهور كتاب أرسطو المعروف عربياً بـ (فن الشعر).

ضمن هذا الاطار دعا قسم اللغة العربية في كلية التربية - الجامعة المستنصرية - إلى يوم دراسي خاص بالشعرية العربية الحديثة (الاثنين ١٤/٥/١٩٩٠) وعلى مدى جلستين مطولتين تُليت الاوراق المقدمة من الباحثين الذين كلفوا بإعداد ابحاثهم وسُمّي المعقبون والمناقشون ايضاً، مما اتاح جواً حوارياً طيباً، ربما لاول مرة، داخل الحرم الجامعي.

في الجلسة الاولى (قام برئاستها الدكتور عبدالستار جواد) تحدث الناقد عبدالجبار داود البصري عن الشعرية العربية. فكانت ورقته مدخلاً (تاريخياً) وتمهيداً لاصول المشكلة عربياً.

يرى البصري ان الشعرية هي (ما يجعل الشعر شعراً). وعلى هذا الاساس وجد في الشعرية العربية صفة التعددية فهي «في العصر الاموي غيرها في العباسي. وهي في العصور القديمة مجتمعة غيرها في اواخر

القرن العشرين، وذهب إلى ابعد ذلك حين قال ان «الشعرية العربية في المشرق غيرها في المغرب».

واعتبر البصري ـ من خلال أربعة نماذج للبيد وأبي تمام والحبوبي ونزار ـ الشعرية العربية قائمة على اساس اربعة اسس هي «الجرس الموسيقي والخيال والعاطفة والأسلوب الخاص». ثم استقصى الشعرية نقدياً عبر آراء الفلاسفة والنقاد العرب فوجدها تلتقي عند تلك العناصر الاربعة التي استخلصها شعرياً. وفي ورقة الناقد فاضل ثامر (فضاء الشعرية الحديثة) انتقاله إلى الجانب الآخر. حيث يستقصي بحثه مصطلح الشعرية ومفهومها غربياً منذ ارسطو مروراً بالشكلانيين الروس، وقوفاً عند تودوروف خاصة الذي يرى الباحث انه «عني بشكل خاص بتاصيل مفهوم الشعرية، والتنظير له في النقد الحديث منذ الستينات..» كما انه كشف عن مفهوم الشعرية بوصفه نظرية للادب او نظرية للخطاب. وهذا يتيح لنا الحديث عن شعريات تاريخية كثيرة، من بينها الشعرية العربية منذ الشفاهية القديمة حتى الشعرية الحداثية. التي بدات بالتبلور منذ السبعينات وتُعنى بوصف النصوص الادبية وكشف قوانينها متجاوزة الموقف البلاغي المعياري والأحكام التقييمية.

عن (شعرية الموضوع) تحدث الدكتور مالك المطلبي لينقل الحوار حول الشعرية إلى مستوى جديد. فهو يتساءل أولاً: كيف واجهت الشعرية الموضوع. لاسيما وان «موضوع الشعري ينظر إلى الموضوع في الشعر بريبة ما.»

استنتج الباحث من تاريخية الشعرية العربية «ان التركيز على المعنى الخارجي والموضوع اجبر الشعرية العربية القديمة إلى الوصول إلى الغرض..». وبهذا المعنى صار لدينا غرضان رئيسيان هما (الحب والبغض): الأول يشمل المدح والفخر والغزل والرثاء. والثاني يشمل الهجاء. ويترتب على ذلك مناقشة مفهوم الصورة ثم مفهوم الصدق والكذب.

اخيراً يرى الباحث في ورقته الموجزة ان نفي (الموضوع) يعني تحرير الشعر من هيمنة (موضوع) أولاً ومن قبليته ثانياً. ثم يترتب على ذلك ان تغدو الموضوعات كلها صالحة لان تكون شعراً. اما الشكل فهو وحده حقيقة الشعر وموضوعه.

في الجلسة الثانية (التي تولى رئاستها الدكتور علي جواد الطاهر) انتقل الحوار إلى جوانب اخرى فتناول الناقد حاتم الصكر (شعرية القراءة) معتبراً الشعرية التي تعني معرفة القوانين العامة المنظّمة للعمل الادبي، قد تطورت مفهومياً لتصبح مقترنة بـ (إدراك) تلك القوانين. وهذا جانب جديد ينقل الشعرية من تجلياتها الفنية (نظماً) إلى إدراك تلك التجليات (جمالياً) فالظاهرات الادبية ينظر اليها اليوم على انها علاقة جدلية بين النص والقارئ، او مايستوعبه القارئ فعلياً اثناء القراءة.

ان القراءة لا تعني بصرياً للنص الخطّي المتحقق وليست فعلاً آلياً. فهي تدمج وعيناً بمجرى النص. «إنها نشاط كما يقول الباحث، وانتاج معنى. والنص لا يصنع المعاني بل هو مناسبة لظهورها. فيما تخفي سطوحه وموجهاته نصوصاً اخرى.

هنا يصبح لكل شئ دور. بدءاً بالعنوان حتى النقطة الاخيرة في النص. وتصبح القراءة انتاجاً للبنى النصية واستجابة لها في الوقت نفسه.

وهذا يدخلنا في مفهوم القارئ ومكوناته.. والمقصود في شعرية القراءة (القارئ النموذجي) الذي يقوم بقراءتين: قراءة للواقعات النصية واستيعابها. ثم انتاج واقعات جديدة يلعب التاويل فيها دوراً اساسياً.

وتلك احدى ميزات القراءة الحرة القائمة على لا نهائية النص وانفتاحه على قدرات التاويل المختلفة والمتعددة.

اما الباحث خالد علي مصطفى فقد تقدم بتاملات أولية في الشعر. وآثر اختيار مجموعة من القصائد ليصل منها إلى الشعر؛ رغم احترازه المنهجي بان ما تحققه القصائد المختارة مقصور عليها ولا يؤدي الى تعميمات تتجلى في ماعداها.

يختار الباحث ثلاثة نصوص من معلقة لبيد وبائية ابي تمام في فتح عمورية وانشودة المطر للسياب، ليمهد لتحليلها بالقول إنها مختلفة ولكنها تلتقي في (البؤرة) المشعة التي تبدا منها الطرق، ولا تعود إليها.

إن اكتشاف (التحولات الأساسية) في هذه القصائد؛ يدلنا على تحولات صغرى داخل وحدة القصيدة. وبهذا الاجراء فحص الباحث نماذجه.

يستخلص الباحث قانوناً ذا خطر هو ان الشعر فوق الزمن اي انه حاضر ابداً. وهذا التعالي يجعل الشعر رغم صدوره عن نفس وزمن وواقع، مستعلياً على الواقع والزمن والنفس. ولعل ذلك ـ احتكاماً إلى موضوع الندوة ـ ملمح من ملامح الشعرية ومن حقل الشعر تاتي مساهمة الدكتور علي جعفر العلاق ذات العنوان الشاعري (الشاعر مكسواً بغيوم اللغة). فكانت بوحاً يخلط الذاتي بالموضوع. ويرصد في الشعرية هواجس شاعر يشارك في صوغ النُظم التي يحاول تفحصها مسترجعاً ومحللاً.

الشاعر عند العلاق ـ وشعره ايضاً ـ لايتقدم بالوزن والقافية.. الهياة والحنجرة.. بل هو وراء هذه الشفاهية تصبح عارياً من الوزن والقافية، مكسواً بغيوم اللغة «يوقظ فينا قطعان الروح والجسد ويهش عليها..»

وفي هذه المغامرة، يبدا الشاعر باللغة ومن خلالها، وهي عند الشاعر موصوفة بانها «قلقة، مقلقة، مطمئنة، متسائلة، خاطفة، متريثة، طفولية، ماكرة، تفاجئ القارئ برهافة تتمرد على نمطيتها التعبيرية..

البحث الأخير في الندوة، كان للدكتور ثابت الألوسي (رئيس قسم اللغة العربية ومعدّ الندوة). وقد ناقش فيه تعريف الشعر ومفهوم الشعرية وتعرّض لخصائص الرسالة الشعرية من حيث كونها متجهة إلى نفسها أولاً. فلا يقدر قانون واحد على حصر الشعرية. وكان ما فعله الباحث هو التماس مقتربات لها. وقد ركّز على شرطين من شروط الشعرية هما (التحول الدلالي والايقاع).

بالنسبة للمفهوم الاول يرى الباحث ان مصطلح التحول ليس جديداً، فقد استخدم ابن رشد مصطلح التغيير حين قال إن القول

الشعري هو المغير. اي الخارج من الحقيقة إلى المجاز كما استخدمه ابن سينا بمعنى الانحراف عما هو شائع ومألوف في اللغة صوتياً ودلالياً وتركيبياً. ومن وسائط التحويل، يعدّ الباحث الاستعارة والتمثيل والتقديم والتأخير والرمز والتلميح والغموض وإضافة الصفة إلى الموصوف وغيرها مما يرى الباحث انه مندمج تحت مصطلح (الانزياح) اما الشرط الثاني الذي تلمسه الباحث فهو (الايقاع) واصفاً إياه بانه «قوة الشعر الاساسية» ثم يختلف الأمر في مفهوم الايقاع بدءاً من حصره بالوزن والقافية وصولاً إلى الموسيقى بنوعيها: الخارجية والداخلية.

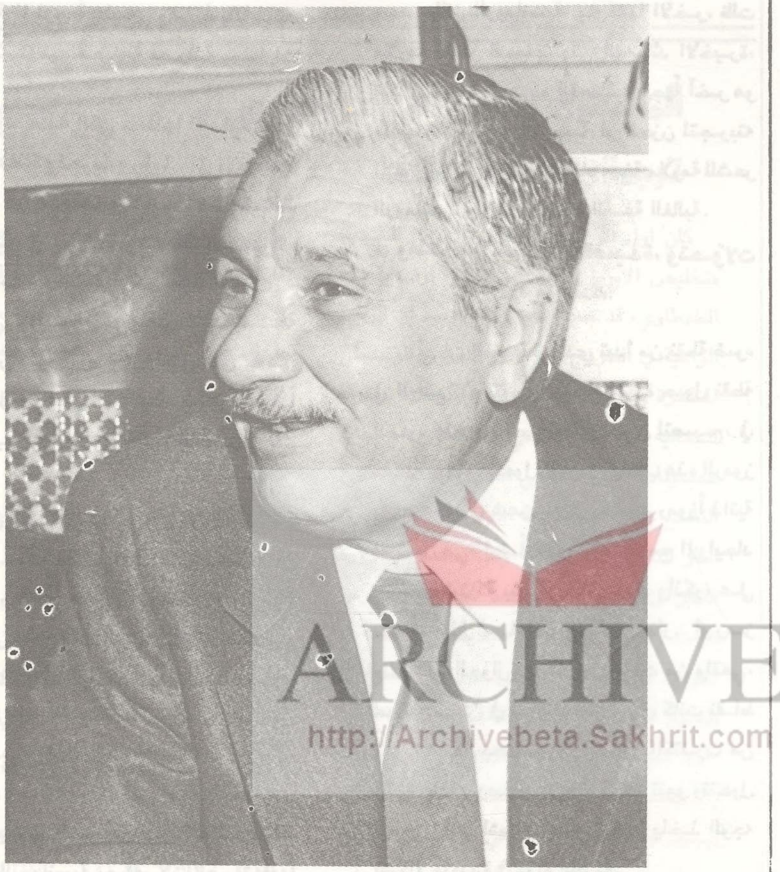
وفضيلة ورقة الألوسي انه تعرض لايقاع قصيدة النثر قائلاً إنها اقدر على تجسيد ذبذبات الروح. لكنه استدرك قائلاً: إن وظيفة الشعر ليس نقل الأفكار.. وإنما الاهتمامات الروحية. وذلك يتحقق عنده بقدرة الشاعر على تحريك افكاره ورؤاه في إطار منغّم فاعل قادر على التاثير.

إن بحوث هذه الندوة: التي تعدّ رائدة في مجالها: لا تقدم صياغات نهائية لمفهوم الشعرية، لانها هي ذاتها في تحول. وهذا ما اكدته المناقشات الغنية والمستفيضة التي حفلت بها جلستا هذه الندوة التي ترددت اصداؤها في الصحافة الثقافية.

كما اشرت الندوة تلاحماً رائعاً بين الجهد النقدي الجامعي وجهد النقاد من الساحة الثقافية خارج الجامعة.

وهذه فضيلة اخرى تضاف لموضوع الندوة الحيوي وإعدادها الجيد والمدروس بجهد الزملاء في قسم اللغة العربية في كلية التربية بالجامعة المستنصرية.

البياتي يواجه جمهوره القارىء



تحولات الشاعر.. تحولات القصيدة

على مدى يومين، كان الشاعر عبد الوهاب البياتي ضيف «جامعة الموصل» و «اتحاد الادباء والكتاب» فيما كان له لقاء في كلية الآداب، وآخر في كلية التربية، وثالث في الاتحاد... بدت فيها علاقة الشاعر بجمهوره علاقة عضوية، وروحية عميقة، وليست «علاقة طرب» أو «استجابة آنية».. وقد تجلى هذا اكثر ماتجلى، في الأسئلة التي وجهت الى الشاعر، والتي كانت أسئلة تعني الشاعر في ماقال، أو طرح من أفكار، وفي ما اتخذ من مسارات في الحياة والفكر والشعر. حتى ليمكن القول: ان هذه العلاقة خرجت من حدودها التقليدية، وبثّت نفسها في صور متعددة لبرهان واحد، هو: الشاعر في حياة الناس، والشعر كمصدر لرؤاهم. وقد كان السؤال الاكثر تأكيداً لنفسه، والذي طرحناه على البياتي في ختام هذه اللقاءات، هو: لماذا يخسر شعراء آخرون مثل هذا الحضور؟

فقال:

«حضور الشاعر يتحدد من خلال علاقته الروحية والعميقة بحياة البشر في كل زمان ومكان. والشاعر الذي تنقطع صلاته بهؤلاء البشر يصبح طائراً بلا سماء - وماأكثر الشعراء الذين هم بلا شيء من هذه الصلات، وبالتالي فهم بلا جمهور، ولاقراء.

«الشعر عندي ليس هو الكلام الموزون

المقفى الذي تستمع إليه ويذهب ادراج الرياح.. بل هو حالة وجودية تجعل من الشاعر رائياً ومؤثراً تأثيراً عميقاً في نفوس قرائه ومستمعيه، ليس كشاعر وحسب، بل كمشعل للحرائق..

(وكان البياتي قد بدأ احاديثه في كل مرة من الأسئلة المطروحة عليه.. وهي أسئلة كانت تتابع، وتستقصي، محاولة معرفة مسارات التحول:

*** من الرومانسية التي حملتها البدايات، الى الوجود معاناة وتجربة ورؤيا.. الى الانسانية في مآلها من موقف ومصير. هل كانت الرومانسية، في هذا المسار محطة، ام معبراً؟**

ـ كانت الرومانسية قدر جيلنا الشعري ـ قال البياتي ـ ولكنها بالنسبة لي كانت «محطة عبور»، وكان عبوري لها مثار قلق لي، لأنّ تكويني الأول، قبل بدايتي الكتابة، كان مضاداً للرومانسية التي غرق فيها الشعر في تلك السنوات.

ولكن المتأمل في ديوان من «ملائكة وشياطين» ـ وهو ديواني الأول ـ يستطيع أن يتلمس بذور التمرّد على الرومانسية، ومحاولة الوصول الى ماهو أبعد منها. ولكن هذه البذور كانت مخبأة ومدفونة تحت سطح الصور الرومانسية.

***وحياتك الشخصية؟**

ـ حياتي الشخصية في تلك السنوات لاتمتّ الى الرومانسية بصلة، لأن العراق فيها كان في حالة غليان اجتماعي وسياسي. فالرومانسية كانت أشبه بالوجه الحاضر بالنسبة لي، والغائب بالنسبة للحاضر الاجتماعي والاقتصادي والسياسي.

أما الادب العراقي بعامة فكان اغلبه يغرق في الرومانسية في تلك السنوات، والذي يعود الى قصائد السياب في تلك المرحلة يرى أنه كان يفعل الشيء نفسه، وكذلك الأمر بالنسبة لنازك الملائكة التي كنت أحسّ أنها قد أرست مراسيها في صميم الرومانسية، وأن الرومانسية كانت، بالنسبة لها، محطة مكوث، لأن تجاربها الشعرية، في تلك السنوات، كانت تجارب شكلية تقترب من الشعر الانكليزي النسوي الذي يفتقر الى التجربة الحية ويكتنز بدرع الفنية (التكنيك).

وفي حين بقيت نازك تدور في فلك رومانسيتها هذه، كان السياب يحاول الخروج منها، وخصوصاً بين أعوام ١٩٥٣ ـ ١٩٥٥. وعندما جاء عام ١٩٥٦ كان له أن قطع مرحلة كبيرة في تجاوز الرومانسية ـ وهذا ماظهر في قصائد ديوانه: «أنشودة المطر».

ولكن الرومانسية، بوجهها الآخر، ظلت ملازمة لشعر السياب حتى القصائد الأخيرة، وان كان لها في هذه القصائد وجهاً آخر هو مأسميه ملازمة الشحبة أو الحزن لتجربته الأخيرة، التي يعتبرها النقاد صفة ملازمة للشعر الرومانسي، وان تكن ليست الصفة الغالبة.

*** وماذا عن تحوّلات القصيدة، وتحوّلات الرمز عندك؟**

ـ ان القصيدة عندي تبدأ من نقطة ضوء في الواقع، ثم تتمحور أشياء كثيرة حول نقطة الضوء هذه من قصيدة الى أخرى لتصبح، في مابعد، سديماً يتحول الى رمز. وأغلب هذه الرموز ولدت هكذا في شعري. وهي ليست رموزاً ذاتية فقط، بل هي، ايضاً، رموز كانت تطمح الى ايجاد عناصر مشتركة بيني وبين الآخر. واذكر، على سبيل المثال: عائشة، وسارق النار.. أو رمز «الانسان الجوال». إنها رموز نبعت من واقعي، حية، ولم تكن في بدايتها رموزاً بل كانت نقاط ضوء، ثم أصبحت رموزاً لكثرة ماكتنزت من رؤى ومعان وصور جديدة. كانت تنمو وتتحول ببطء، وتأخذ أشكالاً جديدة كما يأخذ الوجه اشكالاً متعددة في مرآة عاكسة.

أما علاقة الرمز بالمكان عندي فقد كانت، أحياناً، «علاقة عضوية»، أي أن الرمز ولد من المكان لكي يفلت من إساره ويتحول من كونه رمزاً أرضياً ومكانياً الى رمز كوني يرتبط بالزمن، حركة ودلالة.

من هنا كان تأثير المكان عليّ قوياً، كما كانت هناك جدلية مستمرة بين الرموز الواقعية (المكانية) والرموز الاسطورية (الزمانية)، وكانت هذه الرموز تتبادل المواقع، بمعنى: إنّ الرمز المكاني يصبح زمانياً/ أسطورياً.. والعكس بالعكس.

وهناك رموز مكانية عندي، ولكنها انسلخت عن المكان في علاقتها به أصبحت زمانية أو أسطورية، واستمرت هذه الرموز في تحوّلاتها.

وهناك رموز أسطورية تحوّلت الى رموز مكانية/ واقعية، فاستقرت ولم تعد الى مكانها من الأُسطورة.

هذه التحوّلات كانت تتم من خلال تحوّلات الواقع ذاته، وعلاقة هذه التحوّلات بالتاريخ والأسطورة، لانني أعتقد أن تحوّلات الواقع لايمكن أن تتم بدون تحوّل غير مرئي لهذا الواقع. فحركة البشر، والثقافة، بمعناها الشامل، والفعل الانساني المشحون بالذاكرة التاريخية والاسطورية هو الذي يلعب الدور المهم في تغيير الواقع.

وهناك، الى جانب هذا وذاك، رموز لم ابتدعها أنا، وإنما هي رموز تراثية، سواء كانت رموزاً عربية ـ اسلامية، أم رموزاً أجنبية. وقد استخدمتها في بداياتها كما استخدمها الشعراء الرومانسيون. ولكنني استطعت، في مابعد، أن أطوّر هذه الرموز وأعيد تكوينها من خلال التمثل (القناع) الذي اتخذته في التعبير.

*** وكان سؤال آخر قد انتقل به من «الرمز/ المكان» الى «المكان».. سؤال عن «الغربة في المكان، ومامثله بالنسبة للشاعر البياتي...**

فقال:

ـ الغربة هي قدر الشاعر، لأن الشاعر وهو يبدع أعماله الشعرية ينسلخ عن الواقع وينتقل من البرهة اللازمنية، ومن «الأنا» الى «الأنات». وهذه الحالة تسبب له قلقاً وشعوراً بالغربة، لأن الواقع بالنسبة له حالة متغيرة وغير مستقرة، وهو يموت بقدر مايرحل، ويولد بقدر مايرحل أيضاً.

هذا بالنسبة للشاعر، وقد يعاني الشاعر «غربات» أخرى سماها الرومانسيون: «غربة الروح»، وأُسميها «التفرد»، وليس «العزلة»، الى جانب إضافات اخرى، هي: غربة الانسان في هذا العالم بشكل عام، والتي تنتج عن التفاوت الطبقي والمادي.

فالغربة، إذن، شعور ميتافيزيقي أصيل، يولد مع الانسان، وينمو بقدر مايحاول هذا الانسان الحفر في قاع الروح، ويموت هذا الشعور بقدر مايستسلم هذا الانسان للواقع والمصير والقدر. أما بالنسبة للشاعر فإن أدواته الشعرية هي أدوات استبصار واستشعار، فهي تجرفه معها في تيارها ليواجه محنته محاولاً الحفر في قاع الروح هذا.

من هذه الغربة يطّل الشاعر على الوطن. أي انه عندما يعود الى الوطن لابدّ له من أن يقوم بتحولات جديدة لكي يعيد تركيب تاريخه الروحي، ويضع أدواته في أماكنها الجديدة. وهذه عملية شاقة تتطلب جهداً وزمناً. وهذا هو مايعود بنا الى التأكيد على التأثير الخفي للمكان على الشاعر. فالمكان ليس «مكاناً مجرداً»، وإنما هو لحمة حية في نسيج النفس والذاكرة.

من هنا ـ أضاف الشاعر البياتي ـ كانت إطلالتي من أرض الغربة على أرض الوطن في ديواني الأخير: «بستان عائشة» إطلالة من أراد أن يرى حياته أمام مرآة السنين. ففي حياة كل شاعر مزارات وأماكن مقدسة ـ ان صح التعبير ـ لابّد له من أن يعود اليها لكي ينطلق منها من جديد. والوطن هو أهم هذه «المزارات» لأن الشاعر بدون العودة إليه يكون كمن قذف خارج حدود الارض.

(م.س)

تنويه

لاسباب فنية سقط سهواً في صفحة محتويات العدد اسم الزميلة القاصة مي مظفر من عنوان قصتها «قدح في هرج يابس» كما سقط عنوان قصة الزميل عبدالمطلب محمود من قصته «حافة الصمت» وتعذر ذكر اسم الشاعر: مفتاح العماري وعنوان قصيدته من الصفحة نفسها.

نعتذر للكتاب وللقراء معاً.

قضايا تطور الشعر العربي في الثلث الاول من القرن العشرين

المستشرق السوفيتي البروفيسور الكسندر كوديلين

ترجمة: د. عباس خلف

كان اول اثر كبير في الادب العربي الجديد «تخليص الابريز في تلخيص باريز» لرفاعة بك الطهطاوي، قد صدر عام ١٨٣٤، بيد ان الرغبة الواعية في الخروج على ادب القرون الوسطى المتأخرة وتجاوز الابعاد التي اختطتها نظرته الجمالية الى الابداع الفني لم تتحقق الا في نهاية خمسينات القرن الماضي فحتى منتصف القرن التاسع عشر كانت اغلبية الادباء العرب تكتب في اطار التقاليد الكلاسيكية ولم تتحسس ضرورة النظر الى هذه التقاليد عن بعد. فقد واصل بطرس كرامه (١٧٧٤ ـ ١٨٥١) مثلاً منهج أسلافه في القرنين السابع عشر والثامن عشر ممن سعوا الى توسيع الوسائل التعبيريه للغة الشعر الى أقصى حد، فنظم «خاليه» بثلاثة وعشرين بيتاً واستخدم كلمة «خال» في ثلاثة وعشرين معنى. ويشير المستشرق السوفيتي كريمسكي الى ان الجمهور استقبل قصيدة كرامة بمنتهى الاعجاب على اعتبارها نموذجاً للشعر العربي العمودي الذي يتابع ويطور التقاليد الفنيه التابعه للقرون الوسطى وفي عام ١٨٥٦ نشر الاديب نصيف اليازجي في بيروت مجموعة من المقامات التي قلد فيها مقامات الحريري المعروفة. وكان اليازجي يريد لمجموعته هذه ان تساعد على نشر المعارف اللغوية وتطوير اذواق القراء، اي انه كان يهدف الى تحقيق غرض عملي معين. وقبل ان يصنف اليازجي مجموعته كتب عن رغبته هذه الى المستشرق الالماني فليشر في لايبزيك وذلك للاستئناس برأيه حول المجموعه المنتظرة. واعرب العالم الالماني صراحة عن اعتراضه على امثال هذه التجارب لانه لم يكن يرى فيها منفعة كبيرة لتطوير الادب العربي في القرن التاسع عشر، حيث كان يعتقد ان تقليد النماذج الادبيه القديمة يؤدي الى ركود الثقافة العربيه. ولعل نصيحة فليشر هذه كانت سابقة لاوانها، فلم يهتم بها اليازجي الذي رأى أن من واجبه مواصلة التقاليد الكلاسيكيه ولم يجد المبررات الكافية لانتقاد هذه التقاليد والابتعاد عنها.

لكن من الخطأ تصور الادب العربي في منتصف القرن الماضي كياناً جامداً لانبض فيه. كان اللقاء مع الغرب (عبر حملة نابليون على مصر في ١٧٩٨ ـ ١٨٠١ على سبيل المثال) قد اسفر عن نتائج هامه بالنسبة للعالم العربي في الميادين الاقتصادية والسياسية والاجتماعية وغيرها. فقد تسرع في العمليات الجارية آنذاك او التي لاحت بوادرها في داخل المجتمع الشرقي صحيح ان تأثير الاتصال بالغرب قد تجلى في ميدان الحياة الروحيه بوضوح وفي وقت متأخر. وينطبق هذا القول على الادب بشكل خاص فان اهتمام الكتاب والشعراء العرب الواضح والمفاجئ بالمبادئ الابداعية الجديدة في الفترة بين الحربين العالميتين هو وحده الذي حمل الباحثين على التمعن في العمليات الخفية التي يصعب تحسسها احياناً والتي جرت في الادب العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومهدت التربه للطفرة النوعية التي تحققت في عشرينات وثلاثينات القرن الحالي. ان مراجعة تأريخ الادب العربي تتيح لنا ان نرى في نتاجات النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين اساس الاكتشافات الابداعية الخاصة بعهد احدث وليس مجرد تكرار للنماذج الادبية في اواخر القرون الوسطى مع بعض التنويع الصياغي الذي لاشأن له.

ونستدرك هنا لنقول ان عمليات التجديد والتطوير في الادب العربي قد حدثت بالطبع في القرون

الوسطى ايضاً. فان تقاليد الشعر الجاهلي، مثلاً، ظلت حيويه مثمرة طوال اكثر من ثلاثة عشر قرناً وذلك بفضل قدرتها على التكيف لروح العصر. وكانت العمليات المعقدة لاعادة النظر في الاحوال والمواضيع والصور القديمة، مما حدث في الشعر العربي في القرون الوسطى مرتبطة طبعاً باحداث الحياة الاجتماعيه والاقتصاديه والسياسيه التي شغلت بال المجتمع العربي في ذلك الوقت. وبالرغم من التغيرات الجوهريه التي طرأت على التقاليد القديمة وبالرغم من ان الشعر العربي قطع خلال مرحلة طويلة الطريق من التعبيرية الواضحه في الآثار الادبية المبكرة الى النمنمه غير الملموسة في الصور المتأخرة، بوسعنا ان نشير الى ثبات المبادئ الاساسية التي تحدد طابع نتاج الشاعر العربي طوال مقطع زمني كبير يمتد من العصر الجاهلي حتى اواسط القرن التاسع عشر. ولذلك ينبغي في رأينا البحث عن سبب ابتعاد الادب العربي في اواخر القرن التاسع عشر عن التقاليد الكلاسيكيه ليس في عجز هذه التقاليد عن التكيف لمتطلبات الزمن، بل في التغيرات التي طرات على الوعي الاجتماعي العربي واستهدفت زعزعة المبادئ الراسخة.

اعتباراً من النصف الثاني للقرن التاسع عشر اخذت الافكار التنويرية والاصلاحيه تلعب دوراً كبيراً في البلدان العربية وقد درس الباحثون السوفيت بالتفصيل الاراء التي غذت المتنورين والمصلحين العرب اما نحن فسوف نتوقف هنا عند المسألة الاكثر اهمية بالنسبة لدراستنا هذه، ونعني بها المفهوم الجديد للشخصية الانسانيه الذي كان يشكل محور النشاط التنويري والاصلاحي في الاقطار العربية في القرن التاسع عشر. يقول المستشرق السوفيتي ليفين ان من اهم سمات النزعة التنويريه كتيار فكري «الرغبة في تحويل الرعية التي لها هوية والرازحة تحت سلطة الحكام الاقطاعيين الى اتحاد من الافراد الذين يعيشون حسب مايمليه عليهم عقلهم وليس حسب مايمليه الاخرون من ذي الكلمة المسموعة.

كانت العناصر التنويرية تشغل مكانة كبيرة في الحركه الاصلاحيه الاسلامية. فقد دعا الافغاني الى تحقيق التقدم الشامل مع الاستفاده من المستوى الذي بلغته اوربا في المعارف العلميه والتكنولوجيه التي تشكل قوة اوربا، حيث يسود العقل والمعرفه علماً بان الافغاني اكد ان الاسلام يستجيب بجوهره الى متطلبات العصر والى اكثر الحركات تحرراً، وان القرآن والعلم لايتعارضان كانت حاجات تطور المجتمع العربي قد ارست بداية تجديد لغة المطبوعات الادبية والدوريه.

ففي عام ١٨٥٩ القى الاديب المعروف بطرس البستاني في بيروت بحثاً بعنوان «الخطاب في آداب العرب» وكانت الفكرة الاساسيه للبحث تتلخص في ان لغة الادب القديم يمكن ان تستخدم في نتاجات العصر الجديد بعد اجراء تعديل جوهري عليها. واوصى بطرس البستاني بتحاشي الكلمات الحوشيه النادرة الاستعمال، واشار الى ان اللغة العربية بحاجة الى تطوير الفاظها بحكم ضرورة تصوير ظواهر المدنيه الحديثه.

واشار كريمسكي بصواب الى ان النغمة الجديدة التي ظهرت في بحث البستاني لم تكن مفاجأة بالنسبة للجمهور في بيروت. فقد طالب البستاني بصوت عال مسموع، بجعل تلك العمليه الخجولة التي بدأت اصلاً بشكل عفوي غير ملحوظ في اللغه العربيه الفصحى في خمسينات القرن التاسع عشر، قانوناً وكان العاملون على تحقيق التجديد الادبي في اواخر القرن الماضي يعتقدون بان التقاليد الكلاسيكية يمكن بعد «اصلاحها» ان تستجيب لمتطلبات تطور الادب العربي «فالاصلاح» ينبغي ان يتجلى في بعث تقاليد القرون الوسطى المبكرة التي تشوهت في عصر الانحطاط كما يقال: وسار أحياء التقاليد في الشعر باتجاهين: طبع واعادة طبع مؤلفات التراث العربي بكثرة (فقد كان المستشرقون الاوربيون يمارسون طبعها حتى ذلك الوقت)، وتجديد مواضيع الشعر عن طريق الاقتباس من الشعراء الاقدمين. وسرعان ماعاد هذا النشاط بثماره. فقد لوحظ تأثير الشعراء القدامى على نتاج الكثيرين جداً من الشعراء العرب في اواخر القرن الماضي ومطلع القرن الحالي. ففي قصائد محمود سامي البارودي يجد المرء ملامح مقتبسة من شعر ابي فراس الحمداني وقلد احمد شوقي قصائد البحتري وابن زيدون وابن الخطيب. ويلاحظ تأثير الشعر العربي القديم في نتاج الشاعر المجدد ابي القاسم الشابي. ولعب تقليد القدماء دوراً ايجابياً في تأريخ الشعر العربي في اواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين لكن التقليد لم يكن بوسعه ان يحل جميع مسائل تطوير الشعر زد على ذلك ان النقاد المحافظين استخدموه سلاحاً في مكافحة التأثيرات الغربية وفي معارضة «افساد الاذواق» فصار على العموم عائقاً امام سير الادب العربي قدماً. ثم ان الجانب الايجابي فعلاً من هذا التقليد يتلخص في الاهتمام بموضوع الشعر وذلك لان الموضوع في شعر القرون الوسطى المتأخرة انسحب الى المرتبة الثانية وساعدت منجزات المرحلة الاولى على الانتقال الى تجديد موضوع الشعر الذين احتفظ عموماً بالبنية العمودية التقليديه في القرن العشرين ايضاً.

ظهر الموضوع الجديد في الشعر العربي في ستينات وسبعينات القرن الماضي ثم ترسخ في نتائج الاغلبيه الساحقة من الشعراء الكبار على تخوم القرنين التاسع عشر والعشرين. فقد حاول الشعراء ان يتناولوا ظواهر الحياة اليومية وان يسجلوا بالدرجه الاولى منجزات المدنية فالشاعر التونسي محمود قادو (١٨١٣ ـ ١٨٧١) مثلاً، يبدي في قصيدته «اوربا» اعجابه بمنجزات الحضارة الاوربيه وينادي بنشر المعرفة في المجتمع العربي. ويتناول البارودي الذي هو من رواد تجديد الشعر في مصر مواضيع الكهرباء والقطار في قصائده ويصادف المرء في قصائد احمد شوقي ابياتاً عن الغواصات والسفن الحديثه والطائرات وغيرها.

وكان «الشعر العصري» هكذا سمت الصحافة العربيه النتاجات الشعريه ذات المواضيع الاجتماعيه والسياسيه والعلميه والتكنيكيه سلاحاً فعالاً في ايدي المتنورين والمصلحين العرب لأنه كان يدعو الى الافكار الجديدة بالشكل المعتاد للشعر القديم لكن قابلية «الشعر العصري» على الاغتناء بالمواضيع الجديدة سرعان ماكفت عن ارضاء الشعراء العرب فقد اتضح ان المواضيع الاكثر جدة والاقرب الى الحياة لاتجسد نظرة الشاعر الشخصية الى العالم. فان هذا الموضوع «العصري» المكتشف حديثاً، او ذاك لايبقى ملكاً «لمكتشفه» بل تتلاقفه الايدي فوراً كما في الشعر القديم وتستنسخه مراراً فيتكرر في قصائد

مختلف الشعراء بدون تنويع جوهري من حيث المعنى فالقطار والطائرة يتكرر ذكرها في نتاج محمد السنوسي (تونس) وعبدالله النديم وشوقي (مصر) ومعروف الرصافي (العراق) وعبد الله الفاسي (المغرب) ومحمد العيد (الجزائر) وغيرهم. وظهرت مجموعة من مواضيع الشعر «العصري، التي كان ينبغي تناولها من قبل الشاعر الذي يريد مواكبة العصر وكما هو الحال في القرون الوسطى غدت المواضيع اصولاً مقننة، في حين ان الشاعر العربي في العصر الجديد كان ينفر من الاصول المقننة التي يعتقد بانها لاتتلاءم مع مبادئ الابداع الشخصي ولامع متطلبات التفرد الشعري. وتتطلب مجموعة المواضيع المحدده من الشاعر اتباع الاسلاف في حين ان النقاد العرب صاروا في العصر الجديد يرون ان الشاعر المبدع يجب ان يتجاوز اطار الاستنساخ الاعمى، والا فلن يكون أصيلاً ان تجربة الشاعر الشخصيه لاتنعكس في نتاجه المكتوب حسب مواضيع محددة وان كانت عصرية جداً، وذلك لان هذه التجربة غير ضرورية هنا فان مضمون النتاج الشعري لايرتبط اطلاقاً بالاحداث الفعليه في حياة الشاعر. والدليل على ذلك هو قصيدة محمد العيد التي يصور فيها لوحة مدينة الجزائر فالقصيدة تشير الى الطائرات والطيور وصفير القطارات والبواخر وتخصص بيتاً واحداً لكل من هذه الامور دون اي ترابط بينها ودون اي محاولة لربطها في لوحة متكامله ويتناول محمد العيد هنا جملة مواضيع دون ادنى اهتمام بتأمين ترابطها المنطقي ودقتها التسجيلية. وهو هنا يلتزم بتقاليد الشعر الوصفي القديم في حين يعرب الناقد المعاصر عند حيرته من امكان تحليق الطائرات والطيور في اجواء الجزائر في وقت واحد.

واتضح ان عالم «الشعر العصري» متقوقع وغير صالح لتجسيد التجربة الشخصية، شأنه في ذلك شأن عالم الشعر الكلاسيكيه. ولذلك وجه النقاد الى «الشعر العصري» كما الى شعر القرون الوسطى، اتهامات بعدم الصدق وبانعدام الحقيقة الحياتيه بيد ان التجديد في المواضيع لعب دوراً ايجابياً في تطوير الشعر العربي حيث مهد الطريق للعمليات التجديديه الاعمق التي بدأت في القرن العشرين.

وفي مطلع القرن العشرين اهتم الادباء العرب بظاهرة تفكك الشعر القديم اهتماماً كبيراً. ويمكن اعتبار هذا الاهتمام دليلاً قاطعاً على القطيعة الصارمة مع طراز التفكير الشعري القديم. فالشاعر التونسي ابو القاسم الشابي يشير في محاضرته التي القاها في الاول من شباط ١٩٢٩ بعنوان «الخيال الشعري عند العرب» الى تفكك القصيدة على النحو التالي: «والشاعر العربي اذا مااراد ان يبسط فكرة من افكاره القاها في بيت فرد او في جملة واحدة ان استطاع، ثم انهال بوابل من الافكار المتتابعه بحيث تكون القصيدة كحدائق الحيوان فيها من كل لون وصنف او كالارض المقدسة التي يُحشر فيها الناس من كل حدب وصوب ومن كل فئة وقبيل، وتكون الافكار منبثه في صعيد واحد متماسكة بعضها من الرؤوس والبعض الاخر من الاذناب» ويعزو الشابي انعدام وحدة المعنى في القصيدة الى الطبيعة الخطابيه للشعر العربي القديم.

وكان الشابي، شأنه شأن عبد الرحمن شكري وعباس محمود العقاد وعبد القادر المازني، قد ربط وحدة المعنى في القصيدة بضرورة تجسيد التجربة الانسانيه الفرديه في الفن تجسيداً دقيقاً. ولذلك دعا هؤلاء الشعراء وبثبات في مؤلفاتهم النظرية الى وحدة المعنى وحاولوا ان يحققوها في ابداعهم عملياً. فقد كتب عبد الرحمن شكري يقول: «ينبغي ان تنظر الى القصيدة من حيث هي فرد كامل لها من حيث هي ابيات مستقله... ان قيمة البيت في الصله التي بين معناه وبين موضوع القصيدة»، والتزم العقاد في مطلع القرن العشرين بوجهة النظر هذه حيث كتب، يقول: القصيدة ليست مجموعة من الابيات يستقل فيها البيت عما قبله ولكنها وحده عضويه يحوج البيت فيها الى تذكر ماسبقه وترقب مابعده، وهي نسق شامل لابياتها واقسامها. وهذه الطريقة في النظم هي التي تتجاوب معها النفوس المركبة المثقفة التي تتجاوب فيها المعرفة والاحساس وتنظر الى الدنيا بعين تلمح فيها شيئاً غير هذا النظر الآلي، وكانت المطالبه بوحدة المعنى تقترن عادة بالمطالبة بالتخلي عن وحدة القافية. ولعل التركيب الصارم للقصيدة العمودية بما فيه القافية يستهدف التعويض عن وحدة المعنى المعدومة فيها وعندما ازداد دور الموضوع في تركيب القصيدة وتحقق الاقتراب من وحدة المعنى انتفت الحاجة الى الالتزام الصارم بوحدة القافيه، فبدأ كثير من الشعراء يتخلون عنها مثل الزهاوي وشكري وغيرهما.

ومن الواضح ان الرأى القائل بضرورة تجسيد مشاعر الفرد الحقيقية في النتاج الادبي ليس من ابتداع الشابي فحتى في تونس التي تأخرت من حيث تطورها الادبي بعض الشئ عن مصر وسورية تناول السنوسي هذا المبدأ حيث كتب في مقدمة مختاراته ان القاعدة القائلة بان « احسن الشعر اكذبه» قد ولى زمانها فقد «اصبح الشعر حديث النفس وترنم الغافل وانة القلب» ولذا تتسم باهميه فائقة للنقد الادبي معرفة البيئه التي نشأ فيها الشاعر وتعلّم ومعرفة وقائع حياته وانعكاساتها في نتاجه بهذا الشكل او ذاك ومن قبل ذلك دعا الى تصوير المشاعر الانسانيه الحقة شعراء جماعة «الديوان» (من اسم المؤلف النقدي الذي نشره العقاد والمازني عام ١٩٢١) فكيف كان هؤلاء الشعراء في العشرينات يفهمون مهمات الشعر المعاصر لهم، تلك المهمات التي حللها الشابي فيما بعد بوضوح وتركيز اكبر؟ لقد صاغ العقاد اراءه بهذا الخصوص بشكل واضح واعدها للنشر فيما بعد، ونورد هنا بعضاً منها: «ينبغي ان يكون الشعر شاهداً من شواهد نهوض الامم ومرآة يتصفح فيها الناس صور نفوسهم في كل عصر وطور الشرط في المعنى الشعري ان يكون احساساً وخيالاً او فكراً يخامر النفس باحساس وخيال.

من يحاول ان يحصر الشعر في تعريف محدد كمن يحاول ان يحصر الحياة في تعريف محدود... فالشعرلاينبغي ان يتقيد الا بمطلب واحد تطوى فيه جميع المطالب هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق. ونضيف الى ذلك رأي عبد الرحمن شكري الذي ايد هو والمازني اراء العقاد فقد اكد شكري ان نهوض الادب العربي في القرن العشرين يتطلب الاطلاع عن اداب الشعوب الاخرى فلا يجوز وضع حاجز بين الادبين العربي والغربي. وان مطالعة الادب الاجنبي تقدم معارف وصورا تشبيهيه جديده، ولذلك ينبغي للكاتب العربي ان يقرأ كثيراً وعلى الدوام وهكذا علل ادباء العرب نظرياً في العشرينات والثلاثينات الضرورة التاريخيه والحضاريه لتحويل الشعر العربي وتجديده واشاروا الى الاتجاهات الاساسيه لهذه العمليه المعقدة الطويله الامد

Jun — 1990

A Literary Monthly Magazine

AL - AQLAM

Issued by the Ministry of Culture and Information — Baghdad — Iraq

Address: P. O, Box: 4032 (Adamiya) — Tel: 4436044 — Telex: 214135

AL - AQLAM

A Literary Monthly Issued
by the ministry of culture and Information _ Baghdad

في أعدادنا القادمة

- قصيدتان غير منشورتين لحسين مردان
- مفهوم الصورة في الموروث العربي
- جومسكي.. المحاصر
- دراسة في رواية الشاهدة والزنجي
- الشخصية اليهودية بين سميح القاسم ومردوخ
- اندريه مالرو والشرق
- تفاصيل في متحف ديك الجن الدمشقي
- عالم باختين
- دراسات في الأدب المقارن
- مدخل في علم الدراماتورج

طبعت في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

السعر ٥٠٠ فلس

تصميم الغلاف : رياض عبد الكريم